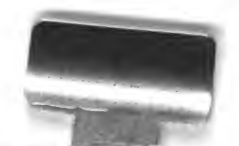
# Ueber die geniale Geistesthätig... mit besonderer Berücksichti...

Leopold Loewenfeld



GRENZFRAGEN

DES

# NERVEN- UND SEELENLEBENS.

EINZEL-DARSTELLUNGEN

FÜR

GEBILDETE ALLER STÄNDE.

IM VEREINE MIT HERVORRAGENDEN FACHMÄNNERN
DES IN- UND AUSLANDES

HERAUSGEGEBEN VON

Dr. L. LOEWENFELD IN MÜNCHEN. UND Dr. H. KURELLA IN BRESLAU.

---

EINUNDZWANZIGSTES HEFT:

# UEBER DIE GENIALE GEISTESTHÄTIGKEIT

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG

## DES GENIE'S FÜR BILDENDE KUNST

VON

L. LOEWENFELD
IN MÜNCHEN

---

WIESBADEN.
VERLAG VON J. F. BERGMANN.
1903.

# UEBER
# DIE GENIALE GEISTESTHÄTIGKEIT

MIT BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG

## DES GENIE'S FÜR BILDENDE KUNST

VON

**L. LOEWENFELD**
IN MÜNCHEN.

**WIESBADEN.**
VERLAG VON J. F. BERGMANN.
1903.

**Druck von Carl Ritter in Wiesbaden.**

Meiner lieben Frau

gewidmet.

# Inhaltsübersicht.

## Erster Theil.

### Ueber die geniale Geistesthätigkeit und ihre Beziehungen zur Psychopathologie.

## Zweiter Theil.

## Analyse der geistigen Persönlichkeit genialer Künstler.

(Lionardo da Vinci, Michelangelo, Tizian, Raffaelo Santi, Dürer, Holbein jun., Rubens, Rembrandt, Meissonnier, Millet, Böcklin, A. Feuerbach.)



## Dritter Theil.

# Vorwort.

Man hat in Deutschland, seitdem durch Lombroso das Studium des Genies den Irren- und Nervenärzten nahegelegt worden ist, zwar vielfach die eine oder andere Gelegenheit benützt, zu der vielumstrittenen Frage Stellung zu nehmen, aber noch ist Niemand darangegangen, durch eine Specialuntersuchung etwas zur Lösung des Problems beizutragen. In der Arbeit, die ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, habe ich einen derartigen Versuch unternommen, weder als Parteigänger noch als Gegner Lombroso's, sondern als ärztlicher Forscher, der nichts im Auge hat, als Feststellung des Thatsächlichen und der daraus sich ergebenden Schlüsse.

Die Arbeit zerfällt in 3 Abschnitte: einen allgemeinen, einen speciellen und einen Schlusstheil.

In dem allgemeinen Theile sind die Ansichten dargelegt, zu welchen ich über das Wesen der genialen Geistesthätigkeit und ihre Beziehungen zur Psychopathologie gelangt bin.

Im speciellen Theile wird die Analyse einer Reihe genialer Künstlerpersönlichkeiten unternommen, um zu zeigen, inwieweit für dieselben die Darlegungen des ersten Theiles zutreffen.

In den Schlussfolgerungen sind die Ergebnisse zusammengefasst, welche die Analyse zunächst für die untersuchte Künstlergruppe, dann aber auch für das Genie im Allgemeinen und das Genie für bildende Kunst im Besonderen geliefert hat.

Bei der Sammlung des für den 2. Theil erforderlichen sehr umfänglichen biographischen Materials wurden mir von verwandter und befreundeter Seite wesentliche Dienste geleistet. Den Betheiligten sei auch an dieser Stelle herzlichst gedankt. In besonderem Maasse bin ich meiner kunstbegeisterten und kunstverständigen Schwägerin, Frau Bertha Hellmann, verpflichtet, welche sich die Förderung meiner Arbeit in aufopfernder Weise angelegen sein liess.

München, December 1902.

**L. Loewenfeld.**

# I. Ueber die geniale Geistesthätigkeit und ihre Beziehungen zur Psychopathologie.

Unter den wissenschaftlichen Problemen, welche dem Gebiete unserer Grenzfragen angehören, hat wohl keines die Aufmerksamkeit aller Gebildeten in den letzten Decennien in höherem Mafse auf sich gelenkt als das Wesen des Genies. Es ist dies auch nur zu begreiflich. Wir Alle, ob hoch- oder niederstehend, reich oder arm, gebildet oder ungebildet, wir zehren von den Früchten des Schaffens genialer Männer; wir leben und bewegen uns in dem Lichte, das unvergänglich von ihrem Geiste ausströmt. Welche Elemente unserer heutigen Cultur wir auch in Betracht ziehen mögen, Künste und Wissenschaften, die Gestaltung von Industrie und Handel, die Organisation unseres Staatswesens oder die Entwickelung der dem Verkehr dienenden Einrichtungen, überall finden wir das Wirken genialer Männer als die Quelle jedes wahrhaft bedeutenden Fortschritts. Indess würden diese Thatsachen, die schon lange, wenn auch nicht allgemein gewürdigt, doch bekannt sind, sicher nicht genügt haben, das Interesse weitester Kreise der Forschung nach dem Wesen des Genies zuzuwenden, wenn nicht in den letzten Decennien die Idee, die wohl schon früher manche Vertreter hatte, mit einer Art dogmatischer Sicherheit ausgesprochen worden wäre, dass Genialität etwas ausserhalb des Bereiches menschlicher Norm Liegendes, durch einen krankhaften Gehirnzustand Bedingtes sei, sohin eine Art Geistesstörung repräsentire. Das Studium des Genies ist dadurch zu einer Aufgabe der medicinischen Psychologie, ja man könnte sagen, der Psychiatrie geworden. Lombroso, welcher zur Zeit allgemein als Hauptvertreter obiger Anschauung gilt und derselben auch in seinen Werken „Genie und Irrsinn“ und „der geniale Mensch“ besonders scharfen Ausdruck verlieh, hat durch seine Ausführungen ungemein viel Staub aufgewirbelt und bei Vielen energischen Widerspruch hervorgerufen. Es liegt nahe, dass die Auffassung, welche uns Lombroso von dem geistigen Wesen jener Personen beibringen will, die wir als die Blüthe der Menschheit betrachten müssen, in höchstem Mafse geeignet ist, unseren menschlichen Stolz und die Freude an unserer derzeitigen culturellen Entwickelung

herabzudrücken. Wenn alles das, was wir als die Grundfactoren unserer Cultur betrachten müssen, wenn aller mühselig im Laufe von Jahrtausenden errungene Fortschritt menschlicher Einrichtungen und menschlicher Erkenntniss, nicht als die Frucht normaler, stetig sich vervollkommnender Leistungen, sondern eines in seinen Wirkungen unberechenbaren krankhaften Zustandes ist, so müsste es um die Entwickelungsfähigkeit des menschlichen Geistes höchst traurig bestellt sein. Und doch sprechen die Thatsachen, denen wir auf allen Gebieten der Geschichte begegnen dafür, dass in allen Fortschritten unserer Cultur, unserer Erkenntniss und unserer Leistungsfähigkeit ein gewisser Zusammenhang besteht, dass das Neue stets seine Wurzeln in Aelterem, Ueberkommenem hat. Ein derartiger Zusammenhang und eine derartige Weiterentwickelung wäre aber doch kaum denkbar, wenn jeder bedeutsame Fortschritt lediglich Product einer krankhaften Geistesthätigkeit wäre. Diese und ähnliche Erwägungen können und dürfen uns jedoch nicht abhalten, mit nüchternster Kritik an die Prüfung der Frage zu gehen, die nun einmal aufgeworfen ist, ob und wie weit das Genie mit seinen Leistungen bereits dem Gebiete der Pathologie angehört.

Vielfach ist in neuerer Zeit zum Theil aber auch schon früher der Versuch unternommen worden, das Wesen des Genies zu definiren, jene seelischen Eigenthümlichkeiten festzustellen, welche das Genie nicht nur vom Durchschnittsmenschen, sondern auch vom Talentirten unterscheiden. Wir müssen, bevor wir diese Versuche berühren, zunächst die Grundlage berücksichtigen, auf der die Annahme eines Genies bei einem Menschen beruht. Diese Grundlage bildet ausschliesslich sein Schaffen auf einem oder mehreren Gebieten jener Geistesthätigkeiten, deren Resultate für die gesammte Menschheit von Wichtigkeit sind. Einem Menschen, der lediglich durch körperliche Leistungen, wie erstaunlich dieselben auch sein mögen, sich hervorthut, werden wir nie zu den Genies zählen, ebensowenig aber auch einen Menschen, der seine Gedankenwelt, und wäre dieselbe noch so grossartig, nicht durch irgendwelche Werke offenbart. Das Gleiche gilt für denjenigen, der seine Fähigkeiten an für die Menschheit werthlose Dinge wendet. So können wir einem Meister des Schachspiels, einem hervorragenden Taschenspieler, einem Matador im Schnellzeichnen, einem grossen Rechenkünstler bei aller Virtuosität auf ihren individuellen Thätigkeitsgebieten nichts von Genialität zuerkennen. Hiermit ist jedoch die Art der Leistungen, welche den Anspruch auf Genialität begründen, noch nicht genügend charakterisirt. Man könnte zunächst daran denken, dass sich die Werke des Genies durch eine gewisse Vollkommenheit von anderen auf dem gleichen Gebiete unterscheiden müssen: dies trifft jedoch nicht allgemein zu. Wenn auch die Schöpfungen des Genies vielfach den höchsten

Anforderungen entsprechen und den Eindruck des in seiner Art Vollendeten hervorrufen, so ist doch Vollkommenheit kein Erfordernis für den genialen Charakter einer Leistung. Das vollkommenste Werk auf irgend einem Gebiete, dessen Ausführung lediglich auf Verwerthung bekannter Regeln und Grundsätze beruht, hat ungleich weniger Anspruch auf Genialität als eine an sich mangelhafte Leistung, der aber die Anwendung ganz neuer Principien zu Grunde liegt. Das Neue kann unzulänglich, selbst mit Irrthümern behaftet sein und doch den Stempel der Genialität unverkennbar an sich tragen. Das geniale Geistesproduct muss etwas in irgend einer Art Neues, Originelles in sich schliessen, und dies Neue darf nicht lediglich einer Marotte, einer Sucht nach Absonderlichem entspringen, wie z. B. irgend eine Modethorheit; es muss einen werthvollen Fortschritt, eine Errungenschaft auf dem Gebiete, dem es angehört, bedeuten.

Die Leistungen die uns bestimmen, einem Menschen Genie zuzuschreiben, sind jedoch ausserordentlich verschieden und legen deshalb den Gedanken nahe, dass ihnen verschiedene Veranlagungen zu Grunde liegen müssen. Der Dichter und der Componist, der Forscher in den Natur- und Geisteswissenschaften, der Staatsmann und der Feldherr, der Erfinder, der darstellende Künstler bieten uns eine solche Mannigfalt in jenen Producten ihrer Geistesthätigkeit, denen wir den Charakter der Genialität zuerkennen, dass es a priori als ein aussichtsloses Unternehmen erscheint, dieselben von einer einzigen und einheitlichen seelischen Qualität abhängig machen zu wollen. Die hier vorliegende Frage veranlasst uns, zunächst die Momente kurz einer Betrachtung zu unterziehen, in welchen man das Wesen des Genies erblickt hat.

Die hauptsächlich in Frage kommenden Anschauungen lassen sich in 3 Gruppen sondern:

I. Eine Gruppe von Autoren hält das Genie lediglich für eine ganz hervorragende geistige Befähigung, i. e. einen hohen Grad von Talent. (Sulzer, Riedel, Baumgarten, Herder, Galton, Toulouse, Möbius u. A.).

II. Eine weitere Gruppe von Autoren erklärt als das Wesentliche beim Genie Originalität und schöpferische Kraft, speciell schöpferische Phantasie (Hagen, Mendelssohn, Weise, Radestock, J. Bona Meyer, Forel u. A.).

Hierher gehören auch die Ansichten Gérard's und Kant's Ersterer Autor betrachtete als das Wesentliche beim Genie eine reiche und thätige Phantasie, die jedoch durch eine starke Urtheils-

kraft geleitet und beherrscht werden muss. Für das vollkommene Genie hält er ein gewisses Gleichgewicht von Phantasie und Urtheilskraft erforderlich. Kant kam nach verschiedenen Wandlungen[1]) seiner Ansicht über das Genie dahin, das Wesen desselben in der mustergiltigen Originalität seines Talentes (Schaffens) zu erblicken (Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht).

III Eine dritte Gruppe von Autoren will das Wesentliche des Genies in gewissen Eigenschaften finden, die sich in dessen Werken offenbaren: so im Fleisse (F. A. Wolf), in der vollkommensten Objectivität (Schopenhauer), in der vollkommensten Selbstlosigkeit oder Liebe zum Gegenstande (Türck).

Neben diesen von bestimmten einzelnen Autoren auf Grund mehr oder minder stichhaltiger Argumentationen vertretenen Definitionen haben sich noch andere mehr populäre Anschauungen über das Wesen des Genies entwickelt und verbreitet. Nach diesen wäre das Genie hauptsächlich in der Fähigkeit zu mühelosem Schaffen auf Grund höherer Eingebung und in der Geringschätzung von Regeln und Formelkram zu suchen. Der Ungebundenheit des Genies im Schaffen wie im Leben wurde die Pedanterie, die ängstliche Wahrung des Formellen seitens des Philisters gegenüber gestellt. Hierbei hat man jedoch mehr die lärmende Gebahrung junger, noch nicht ausgereifter Genies, so-

---

[1]) Kant änderte im Laufe seines Lebens seine Ansicht über das Genie mehrfach wie aus Schlapp's interessanter Arbeit (Kant's Lehre vom Genie und die Entstehung der „Kritik der Urtheilskraft", Göttingen 1901) ersichtlich ist. So bemerkte er vor dem Erscheinen der „Kritik der Urtheilskraft" unter anderem: „Talent bedarf der Unterweisung, Genie aber entbehrt sie und ersetzt alle Kunst.

Was dazu gehört, ist alles angeboren und also der Kunst entgegengesetzt. Genie ist ein schöpferisches Talent, d. h. etwas hervorzubringen ohne alle Anleitung, ohne alle Regel.

„Das Genie des Dichters, des Schriftstellers kann nicht durch Unterricht hervorgebracht werden. Man kann das Genie zwar erwecken, aber nicht aus dem Talent ein Genie machen. So kann man Keinem die Philosophie lehren, aber sein Genie zum Philosophiren erwecken, da zeigt es sich, ob er Genie habe oder nicht. Die Philosophie ist eine Wissenschaft des Genies." (Schlapp, S. 123 u. f).

Während Kant, wie wir sehen, hier ein Genie für die Wissenschaft annahm, gelangte er später dazu, das Genie auf die Kunst zu beschränken. So bemerkte er in einem Colleg über Anthropologie (s. Schlapp, 285): „Es gibt kar keine Wissenschaften, sondern nur Künste des Genies, denn jede Wissenschaft ist an gewisse Regeln gebunden. Daher kann sich das Genie nur in den Künsten zeigen, welche Geschmack betreffen. Genie muss Einbildungskraft, Urtheilskraft, Geist und Geschmack haben. Einbildungskraft ist die Schöpferin des Genies und wird durch Urtheilskraft eingeschränkt; Geist ist das Princip der Belebung durch Ideen. Ideen sind Vorstellungen, denen kein Ausdruck angemessen ist, und die Belebung der Einbildungskraft durch solche Ideen ist eine Haupteigenschaft des Genies u. s. w."

genannter „Kraftgenies“ in ihrer Sturm- und Drangzeit berücksichtigt als das Verhalten der meisten Geistesheroen auf der Höhe ihrer Entwickelung.

Die Unzulänglichkeit der 3. Gruppe von Anschauungen lässt sich unschwer darlegen. Wir haben bereits gesehen, dass die Vollkommenheit einer Leistung, sofern dieselbe lediglich auf Anwendung bekannter Regeln beruht, noch keinen Anspruch auf Genialität begründet. Um hier noch ein Beispiel zu geben, so mag an die erstaunlichen Werke der Uhrmacherkunst in früherer Zeit erinnert werden, deren Urheber wir doch nicht als Genies betrachten könnten, weil sie bei ihren Glanzproducten doch nur bekannte Principien zur Anwendung brachten. Ebensowenig genügt aber die vollkommenste Objectivität selbst für den Künstler, auf den Schopenhauer mit Kant das Genie beschränken will, um denselben zur Production genialer Werke zu befähigen. Wenn das Genie auch tiefer in die Welt hineinblickt und die Vorgänge in derselben objectiver auffasst als das Talent und der Durchschnittsmensch, so bedarf es doch für dasselbe noch einer besonderen Gabe, um das Erfasste darzustellen. Und wie soll man sich die Leistungen des Tonkünstlers aus der objectivsten Auffassung der Aussenwelt erklären, wie soll man sich den Phantasiereichthum, die Vollendung des sprachlichen Ausdrucks, den rhythmischen Fluss der Rede bei unseren genialen Dichtern mit Objectivität der Auffassung äusserer Vorgänge zusammenreimen? Wir sehen bei annähernd gleicher Objectivität der Auffassung die grössten Unterschiede in der Ausdrucksform zwischen unseren Philosophen und Dichtern: auf der einen Seite oft die grösste Schwerfälligkeit und Unbeholfenheit, auf der anderen Seite vollendete Formenschönheit der Darstellung. Auch die selbstloseste Hingabe an den Gegenstand des Interesses bedingt allein kein Genie. Wir sehen z. B. gar manche Menschen, die ihr Leben ganz der Musik weihen und es trotzdem zu keiner genialen Leistung auf diesem Gebiete bringen. Ebensowenig kann aber auch der äusserste Fleiss allein, wenn es an höherer Begabung fehlt, zu genialer Production führen. Viele der Leistungen des Genies erheischen zweifellos unermüdliche Arbeit und zäheste Ausdauer in der Ueberwindung von Schwierigkeiten, und es ist, wie Mosso mit Recht hervorhebt, wenigstens soweit Wissenschaft und Künste in Betracht kommen, ein Irrthum, wenn man glaubt, dass dem Genie die Früchte mühelos in den Schoos fallen, die Andere nur im Schweisse ihres Angesichtes ernten. Allein der Fleiss ist nur eine der Bedingungen des genialen Schaffens auf vielen Gebieten, nicht das einzige Erfordernis desselben.

Zweifellos mehr Berechtigung haben dagegen jene Anschauungen, welche auf Originalität und schöpferische Kraft für die Charakterisirung des Genies das grösste Gewicht legen. So verschiedenartig auch die

Gebiete sind, auf welchen sich das Genie bethätigt, in allen ächt genialen Leistungen treten uns diese beiden Merkmale und zwar vereint entgegen. Die Originalität allein verleiht, wie wir schon gesehen haben, einer Leistung noch nicht den Charakter der Genialität. Sie muss etwas Neues von höherem und dauerndem Werthe in sich schliessen, eine Grundlage und einen Ausgangspunkt für weitere Fortschritte auf einem Gebiete darstellen. Hierzu ist eine Fähigkeit nothwendig, die man nicht mit Unrecht als „schöpferisch" bezeichnet hat, eine Fähigkeit, die nicht lediglich weiter bildet und weiter spinnt, was Andere begonnen haben, sondern auf neuen Wegen zu eigenartigen Resultaten gelangt. Von vielen Seiten wurde die schöpferische Phantasie als der Grundquell der genialen Thätigkeit angesehen. Diese Auffassung stützt sich offenbar auf den Umstand, dass für eine Gruppe genialer Leistungen, so die des Dichters, des Componisten, des bildenden Künstlers, die Phantasiethätigkeit von vorwiegender Bedeutung ist und gerade auf dem Gebiete dieser, das Genie durch die Leichtigkeit des Schaffens, sowie den Reichthum und die sinnliche Lebhaftigkeit der erzeugten Bilder (Vorstellungen) sich auszeichnet. Es ist jedoch psychologisch nicht gerechtfertigt, die schöpferische Thätigkeit des Genies ausschliesslich auf die Phantasie zu beschränken, die Gabe, aus den Elementen der Sinneswahrnehmungen neue Vorstellungen zu bilden, denen in der Wirklichkeit nichts entspricht.

Diese Fähigkeit spielt nicht einmal beim Dichter, dessen Werke man so gerne lediglich als Producte seiner Einbildungskraft betrachtet, die ausschliessliche Quelle seiner schöpferischen Leistungen. Der Dichter schafft nicht blos Gestalten, welche reden und handeln, lieben und hassen; er macht seine Gestalten auch zu Repräsentanten von Ideen, welche nicht Erzeugnisse der Phantasie, sondern nüchternster Verstandesthätigkeit sind, und er legt seinen Personen Wahrheiten in den Mund, zu welchen er durch kritische Beobachtungen der Welt gelangte, und neue tiefgründige Gedanken, welche das Ergebniss langer Reflexionen sind. Der Dichter bedarf daher zur Schaffung genialer Werke neben der reichen Phantasie noch einer anderen Gabe, die ebenfalls ein schöpferisches Element in sich schliesst und allgemein als Combinationsgabe sich bezeichnen lässt, der Fähigkeit, aus gegebenen Thatsachen neue, nicht lediglich auf der Hand liegende Schlüsse zu ziehen und diese weiter zu verwerthen, in der Mannigfalt und im Wechsel der Erscheinungen das Uebereinstimmende wie das Verschiedene, das Wesentliche wie das Unwesentliche sicher zu erkennen. Die Combinationsgabe kann bei dem poetischen Schaffen neben der schöpferischen Phantasie eine grössere oder geringere Rolle spielen; letztere muss aber immer, wie schon Gérard und Kant hervorgehoben haben, beim Poeten wie bei anderen Künstlern durch nüchterne, kritische Verstandesthätigkeit geleitet und beherrscht werden, und je schärfer die Urtheils-

kraft bei reicher Phantasie, um so vollendeter wird das künstlerische Werk. Bei den genialen Leistungen auf den Gebieten der Wissenschaft, wohl auch der Staatskunst und der Strategie spielt die schöpferische Combinationsgabe wohl die Hauptrolle, während der reinen Phantasiethätigkeit nur ein untergeordneter Antheil zukommt. Es wäre jedoch ein Irrthum, zu glauben, dass der hervorragende Gelehrte, speciell der Naturforscher, der Phantasie ganz zu entbehren vermag, oder dass eine reichere Entwickelung dieser Gabe seinem Schaffen sogar abträglich sein könnte. Der Gelehrte bedarf nur einer anderen Art der Phantasie als der Dichter und der darstellende Künstler, einer Phantasie, die nicht freiwaltend beliebige Gebilde hervorzaubert, sondern vom Willen bestimmt wird und deren Erzeugnisse dem verfolgten Zwecke entsprechen. Auf der anderen Seite kommt in Betracht, dass die Combinationsgabe beim Genie ebenso wie die Phantasie willkürlich sowohl als unwillkürlich thätig sein kann, d. h. dass es nicht immer bewusster Anstrengung bedarf, um aus gegebenen Thatsachen neue Schlüsse zu ziehen. Die unwillkürliche d. h. scheinbar ohne Directive des Willens arbeitende, sozusagen freiwaltende Combinationsgabe kann sogar zu Producten führen, welche an Bedeutung über die Resultate angestrengter Denkthätigkeit hinausgehen.

Die 3. oben erwähnte Gruppe von Anschauungen läuft im Grunde darauf hinaus, dass beim Genie lediglich eine aussergewöhnliche Steigerung allgemeiner menschlicher Geistesfähigkeiten vorliegt. Diese Auffassung ist mit der 2. Gruppe von Anschauungen nicht unvereinbar. Die schöpferische Phantasie und Combinationsgabe des Genies können als einfache Steigerung der dem Talente wie dem Durchschnittsmenschen zukommenden Phantasie und Combinationsgabe gedeutet werden. Dieser Anschauung steht eine andere gegenüber, welche bis in die jüngste Zeit einzelne Vertreter gefunden hat und als das Wesentliche des Genies exceptionelle, zu den allgemeinen menschlichen Fähigkeiten hinzutretende Gaben erblicken will. Diese Divergenz der Anschauung nöthigt uns, auf die Beziehungen des Genies zum Talent und zur Durchschnittsbegabung etwas näher einzugehen.

Für die älteren Anschauungen, welche hauptsächlich die dichterische Thätigkeit berücksichtigten, bildete das Genie eine eigenartige höhere geistige Potenz, welche mit den gewöhnlichen menschlichen Geistesgaben nichts gemein hat und zu diesen bei den Auserlesenen nur hinzutritt. Auf die Unabhängigkeit und Eigenart dieser geistigen Potenz schien mancherlei hinzuweisen: das nur zeitweilige in Thätigkeittreten derselben, die Unberechenbarkeit und scheinbar selbständige, ohne Einfluss der Persönlichkeit sich abspielende Arbeit derselben und die Art ihrer Leistungen, welche über das durch gewollte Anstrengung Erreichbare hinausging. In den Zeiten des heid-

nischen Götterglaubens spielten Götter, Musen und Schutzgeister die Factoren, welche jene geistige Potenz dem Auserwählten verliehen, sie in Thätigkeit versetzten und sich ihrer als eines Instrumentes für ihre Offenbarungen bedienten.[1]) In der christlichen Zeit wurde dem heiligen Geiste diese Aufgabe zugetheilt, und noch zur Stunde fehlt es nicht an Autoren, welche die geniale Production auf eine übernatürliche Quelle zurückführen wollen.[2]) Eine kritischere Prüfung der genialen Leistung führte jedoch andererseits mehr und mehr zu der Erkenntniss, dass zur Annahme einer mystischen höheren geistigen Potenz beim Genie kein genügender Grund vorliegt, und das geniale Schaffen lediglich durch eine ausserordentliche Steigerung der dem Durchschnittsmenschen zukommenden psychischen Thätigkeit bedingt ist.

Diese Auffassung hat wie die entgegengesetzte[3]) schon im 18. Jahrhundert manche Vertreter gefunden. Mit Schärfe hat derselben später Schopenhauer Ausdruck verliehen. Er bemerkt in Bezug auf den Künstler: „Der Genius hat vor ihnen (den übrigen Menschen) nur den viel höheren Grad und die anhaltendere Dauer jener Erkenntnisweise voraus, welche ihn bei derselben die Besonnenheit behalten lassen, die erfordert ist, um das so Erkannte in einem willkürlichen Werk zu wiederholen, welche Wiederholung das Kunstwerk ist."

In neuerer Zeit haben von medicinischen Forschern W. Hirsch und Toulouse für das Genie im Allgemeinen sich zu der Ansicht bekannt, die Schopenhauer in Bezug auf den Künstler vertrat. Ersterer Autor kommt nach längeren Ausführungen zu dem Schlusse, dass die geniale Thätigkeit überhaupt niemals in ihrer Art von der des gewöhnlichen Menschen verschieden ist, sondern es sich bei derselben immer nur um verschiedene Grade der Intensität allgemeiner psychischer Vorgänge handelt. Nach dem Autor lässt es sich daher nicht sagen, wo die Grenze des Gewöhnlichen aufhört und das Genie anfängt. Toulouse erklärt, nachdem er die Definitionen des Genies kurz berührt hat: „Bei alledem sind die Unterschiede, welche sie (die Genies) von der Menge trennen, eher solche des Grades als der Art, wie Séailles bemerkte", und er gelangt zu dem Schlusse, dass Genie nichts Anderes als eine

[1]) In dem Worte Genie hat, wie schon Kant andeutete, diese Auffassung eine Art dauernde Verkörperung erhalten. Genie leitet sich von dem lateinischen Worte Genius her, das ursprünglich Schutzgeist bedeutet.

[2]) So Neumann in seinem Werke über Rembrandt.

[3]) Von Anhängern der Ansicht von der Wesensverschiedenheit von Genie und Talent im 18. Jahrhundert seien hier nur Voltaire und Johann Ad. Schlegel genannt. Letzterer Autor bemerkte in einer Abhandlung über das Genie: „Genie ist von Talent verschieden. Talente lehren wohl die gebrochene Bahn mit leichten und geschwinden Schritten wandeln, doch das Vermögen, eine neue Bahn zu brechen, können sie nicht verleihen."

ausserordentliche cerebrale Ueberlegenheit ist (une extrême supériorité cérébrale).

Eine scharfe Grenze zwischen Genie und grossem Talente kann er nicht finden.

Die von W. Hirsch und Toulouse vertretenen Ansichten haben jedoch in den hier in Betracht kommenden Kreisen keineswegs allgemeine Anerkennung gefunden, und in jüngster Zeit ist es über die Beziehungen des Talentes zum Genie zu einer beachtenswerthen Controverse zwischen zwei hervorragenden Forschern, Möbius und Forel, gekommen. Während ersterer Autor in Uebereinstimmung mit W. Hirsch und Toulouse das Talent nur als Steigerung einer allen Menschen zukommenden Fähigkeit und das Genie lediglich als einen hohen Grad des Talents betrachtet, sohin eine scharfe Grenze zwischen Genie und Talent nicht anerkennt, erklärt Forel Talent und Genie ihrem Wesen nach für verschiedene, sogar einen gewissen Gegensatz aufweisende Hirnbegabungen, und er glaubt, dass die Möbius'sche Ansicht in Widerspruch sowohl mit den herkömmlichen Begriffen als mit den Thatsachen steht. Dass das Genie keine einfache Steigerung des Talentes ist, will Forel schon aus dem Umstande folgern, dass es talentlose Genies und noch weit mehr absolut genielose Talente giebt. „Neues leisten, d. h. neue geistige Combinationen schaffen“, ist nach Forel nie und nimmer eine Eigenschaft der Talente; dabei räumt er jedoch ein, dass talentirte und selbst untalentirte Menschen durch glücklichen Zufall „Neues“ entdecken können, wie z. B. Schwann die Zelle entdeckte. „Das receptive Talent“, bemerkt Forel weiter, „arbeitet sicher und leicht, assimilirt sich rasch grosse Leistungen Anderer und macht sie zu den eigenen.[1]) Diese mehr reproductive Thätigkeit nimmt das Gehirn stark in Anspruch und hemmt dadurch nicht selten, ähnlich wie das sogenannte Riesengedächtniss, seine plastische Combinationsfähigkeit, d. h. die Phantasie. Das Genie geht dagegen, wie triebartig dazu hingezogen, mühsame, plastische, eigene Wege.“

Die Idee, dass das Talent als lediglich receptiv, das Genie dagegen im Gegensatz hiezu als productiv zu betrachten sei, ist jedoch durchaus irrthümlich. Es giebt keine geniale Leistung auf irgend einem Gebiete, der nicht ein Stadium receptiver Thätigkeit vorhergegangen wäre. Es giebt keine geniale Production aus dem Nichts; das Genie schafft lediglich aus dem Materiale, das es sich von aussen angeeignet hat, wie andere Menschen. Napoleon wäre kein genialer Feldherr geworden, wenn er nicht mit den Kriegswissenschaften sich vertraut gemacht hätte, und Goethe wäre nicht Goethe, wenn ihm Literatur und Kunst verschlossen geblieben wären. Das Genie unterscheidet sich nur darin

[1]) Wir citiren wörtlich.

von dem Talente, dass es über die einfache receptive Thätigkeit hinausgeht zu einer Productivität, welche neue Gedanken von bahnbrechender Bedeutung zu Tage fördert, nicht lediglich den Kleinkram, an dem das Talent hängen bleibt.

Die Production neuer Gedanken auf allen Gebieten menschlicher Geistesthätigkeit ist heutzutage eine sehr grosse. Wohin wir auch unsere Blicke richten mögen, ob auf die Leistungen der Industrie und Technik, die Wissenschaften oder auf die bildenden Künste, die poetische Literatur u. s. w., überall begegnen wir der gleichen Productivität; die Erfindungen und Verbesserungen in der Industrie und Technik, die Fortschritte in den Wissenschaften, die neuen poetischen Werke, wie die Erzeugnisse der bildenden Kunst — alles schliesst neue Gedanken in sich. Unter dieser Fülle von Neuem finden sich sicher viele Elemente, die nicht bedeutungslos für unser Wissen und Können sind; aber sie tragen zum weitaus grössten Theile nur dazu bei, einen Fortschritt in bereits gegebenen Richtungen zu vermitteln, nur sehr wenige von den neuen Ideen weisen die Charaktere des Bahnbrechenden, neue Richtungen Schaffenden auf. Betrachten wir letztere Gedanken als geniale und ihre Erzeuger daher als Genies, die Producenten neuer Gedanken von untergeordneter oder keiner Bedeutung dagegen als Talente und prüfen wir beide Gruppen von Begabten auf ihre Leistungen, so zeigt sich, dass die Genies durchaus nicht immer Geniales produciren und die Leistungen der Talente nicht selten sehr nahe an das Geniale heranreichen. Ziehen wir beispielsweise die Meister der Tonkunst in Betracht, so wird Niemand die Genialität eines Haydn, Mozart, Beethoven und Wagner bestreiten wollen. Aber neben diesen Heroen im Reiche der Töne haben auch andere Meister die Welt mit ganz hervorragenden Schöpfungen beschenkt, Gluck, Weber, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Rossini, Verdi etc., und wenn man diesen die übrigen hervorragenden Tonkünstler des letzten Jahrhunderts anschliesst, wer will da streng die Grenze ziehen, wo das Genie aufhört und das blosse Talent anfängt?

Im Gebiete der Malerei verhält es sich ganz ähnlich. Wenn auch unter den italienischen Künstlern Lionardo da Vinci, Michelangelo, Rafael und Tizian in Rücksicht auf die Gesammtheit ihrer Schöpfungen zweifellos eine überragende Stellung einnehmen, so ist doch nicht in Abrede zu stellen, auch wenn wir von dem „grossen“ Giotto absehen, dass die Leistungen mancher anderer Italiener, Correggios[1]),

[1]) Wir wollen hier nur anführen, was Herm. Grimm (Michelangelo Bd. II. S. 176) über Correggio sagt: Grösser als alle, die nach Lionardo, Rafael und Michelangelo kamen, hat Correggio in mancher Beziehung sogar diese drei übertroffen. Er blieb nicht wie die Venetianer in der Zeichnung zurück: er umfasste die ganze Kunst und brachte sie vorwärts. Dächte man sich Ströme ausgehend vom Geiste Rafael's, Michelangelo's, Lionardo's und Tizian's, die zusammenträfen, um einen neuen Geist zu bilden, so würde Correggio entstehen.

Giorgione's, Paolo Veronese's, Bellini's, Signorelli's, Tintoretto's u. A. zum Theil sehr nahe an die der genannten Kunstheroen heranreichen.

Wie in den Künsten, ist auch in den Wissenschaften eine Kluft zwischen Genie und Talent nicht zu entdecken. Lassen wir die hervorragendsten Vertreter der Naturforschung im letzten Jahrhundert unseren Blick passiren, Cuvier und Gay Lussac, Johannes Müller, Faraday, Liebig, Robert Mayer und Helmholtz, Darwin, Pasteur u. A., so lässt sich, wie hoch wir auch die Leistungen dieser genialen Männer anschlagen mögen, doch nicht behaupten, dass die anderer bedeutender Naturforscher ihnen nicht zum Theil wenigstens sehr nahe oder gleich kommen. Allerdings giebt es einzelne geniale Persönlichkeiten, die so weit über ihre Standes- und Zeitgenossen emporragen, dass es als vergebliche Mühe erscheint, zwischen ihnen und den auf gleichem Gebiete Thätigen einen Uebergang herstellen zu wollen. Solche Persönlichkeiten sind z. B. Julius Caesar, Napoleon I. und Bismarck. Indess ist nicht ausser Acht zu lassen, dass die Genialität dieser Männer doch nur deshalb uns so überragend erscheint, weil die Richtung ihres Wirkens ihrer Natur nach von ausserordentlicher Tragweite war und eine Combination günstiger äusserer Umstände die volle Entfaltung ihrer genialen Thatkraft gestattete. Das Genie eines Feldherrn und eines Staatsmannes ist für die Völker von ungleich grösserer Bedeutung als das eines Künstlers, und Napoleon I. wie Bismarck hätten die Bedeutung in der Weltgeschichte, die ihnen zukommt, nicht erlangt, wenn sie ein Jahrhundert früher geboren worden wären. Dagegen ist es wohl denkbar, dass Michelangelo und Rafael sich zu Künstlern von gleicher Grösse entwickelt hätten, wenn sie ein Jahrhundert früher oder später das Licht der Welt erblickt hätten. Diese scheinbaren Ausnahmsfälle können daher die Regel nicht umstossen, dass wie überall in der Natur auch im Bereiche der menschlichen Begabung sich keine Sprünge, keine Klüfte finden.

Die Thatsachen sprechen also nicht zu Gunsten einer Wesensverschiedenheit von Genie und Talent, sondern klar und entschieden zu Gunsten der Auffassung, dass das Genie lediglich das Endglied einer nicht scharf von einander zu trennenden aufsteigenden Reihe von Begabungsgraden darstellt.

Man hat verschiedene Arten des Genies unterschieden und zwar nicht nur entsprechend den verschiedenen Gebieten, auf welchen Genialität sich bethätigen kann, sondern auch je nach dem Vorwalten der einen oder der anderen geistigen Thätigkeit bei den einzelnen genialen Persönlichkeiten. Zweifellos muss das Genie des Philosophen, des Dichters, des bildenden Künstlers u. s. w. bei näherer Betrachtung seiner Elemente gewisse Unterschiede aufweisen, allein mit der Annahme eines

philosophischen, künstlerischen etc. Genies erhalten wir keine Aufklärung über die Differenzen der einzelnen genialen Begabungen. Anders verhält es sich mit jener Eintheilung, welche die Genies unter Berücksichtigung der 3 Hauptfactoren des Seelenlebens in 3 Klassen, solche des Intellects, des Willens und des Gefühls scheidet. Dieser Eintheilung liegt die Anschauung zu Grunde, dass für das Zustandekommen genialer Leistungen nicht nur der Intellect, sondern auch Gefühl und Wille ausschlaggebend sein können, eine Anschauung, gegen die sich gewichtige Bedenken erheben. Bei der genialen Production spielen die 3 genannten seelischen Factoren in den einzelnen Fällen eine sehr verschiedene Rolle. Für die Bearbeitung philosophischer oder naturwissenschaftlicher Probleme ist das Gefühl im Allgemeinen von keiner Bedeutung, die Verfeinerung des Gefühlslebens für den Forscher daher kein Förderungsmittel. Bei dem dichterischen und musikalischen Schaffen erweist sich dagegen das Gefühlsleben unter Umständen als mächtig anregendes oder bestimmendes Moment. Der Gelehrte und der Künstler hinwiederum haben bei ihrer genialen Thätigkeit nicht jenes ungewöhnliche Mafs von Willensenergie nöthig, dessen der geniale Feldherr und Eroberer zur Durchführung seiner Pläne bedarf. Indes das, was in dem einen wie in dem anderen Falle die geniale Leistung in erster Linie bedingt und ermöglicht, ist doch immer nur derselbe Factor, die vorstellende Thätigkeit und somit der Intellect, nicht das Gefühl oder der Wille. Der energischste Wille und die grösste Thatkraft können einer Handlung nicht den Charakter der Genialität aufprägen, wenn dieselbe nicht von genialen Gedanken ausgeht. Es wird z. B. Niemanden einfallen, einen Fastenkünstler wegen seiner zähen Ausdauer im Verzicht auf Nahrung als Genie zu betrachten oder den Vertheidiger eines kleinen befestigten Platzes, der alle Entbehrungen und Gefahren einer langen Belagerung unentwegt trägt, deshalb als Genie zu erklären. Auch die grösste Lebhaftigkeit und Verfeinerung des Gefühlslebens begründet keinen Anspruch auf Genialität, wenn die Gefühle nicht zu neuen Gedanken führen, die in irgend einer Form einen vollendeten Ausdruck finden. Wir begegnen speciell unter den Angehörigen des weiblichen Geschlechtes nicht selten Personen, deren Gefühlsleben durch eine ganz ausserordentliche Entwickelung und auffällige Schwankungen ausgezeichnet ist. Diese zartbesaiteten Seelen, deren Gemüth sozusagen bei jedem Lufthauch in Schwingung geräth, stehen intellectuell oft auf keineswegs hoher Stufe. Selbst die Vereinigung von ausserordentlicher Gemüthstiefe und hoher Willensenergie bedingt noch keineswegs Genialität. Ein sehr bemerkenswerthes Beispiel in dieser Richtung bildete Garibaldi, der Heros des jungen Italiens. An feuriger, hingebendster Vaterlandsliebe hat ihn keiner seiner Zeitgenossen übertroffen, ebenso ist die Kühnheit und Willensenergie, die er in Noth und Gefahren an den Tag legte, phänomenal.

Trotz alledem kann er nicht als Genie betrachtet und mit einem Napoleon verglichen werden. Die Ideen, die ihn bei seinen wichtigsten Unternehmungen leiteten, gingen von Anderen aus, er war mehr Werkzeug in den Händen Anderer, als der Vollführer eigener weitschauender Pläne.

Wir müssen bei Erwägung des Dargelegten zu dem Schlusse kommen, dass trotz aller Verschiedenartigkeit der genialen Leistungen und der diese bedingenden Begabungen ein einheitliches Moment das Wesen des Genies charakterisirt: die Art seiner vorstellenden Thätigkeit, seine Gedankenwelt. Das Gefühl mag dem Genie den mächtigsten Ansporn zur Bethätigung und Entfaltung seiner intellectuellen Kräfte liefern und die Durchführung seiner Gedanken mag an den Willen die höchsten Anforderungen stellen, aber nur der Gedanke kennzeichnet die geniale Leistung, und wo die Fähigkeit zur Conception genialer Gedanken fehlt, bleibt das Gefühl machtlos, und die grösste Willensenergie kann zu keiner genialen That führen.

Wenn wir nunmehr die geniale Geistesthätigkeit einer näheren Betrachtung unterziehen, drängt sich vor Allem die Frage auf, worin das schöpferische Element derselben, von dem die Bildung neuer bahnbrechender Gedanken ausgeht, begründet ist. Wie wir an früherer Stelle schon erwähnten, hat man das Genie vielfach als eine zu den allgemeinen Geistesgaben des Menschen hinzutretende höhere Potenz betrachtet, für deren Walten die Gesetze des gewöhnlichen Geisteslebens nicht gelten, und noch jetzt denkt man bei der genialen Production vielfach an ein Schaffen ohne Prämissen, an ein Schaffen aus einer Quelle, die keinen Zusammenhang hat mit dem, was der Geist von aussen aufgenommen und in sich verarbeitet hat. Auf eine derartige Auffassung weist wenigstens die Ableitung der genialen Geistesthätigkeit von Inspiration oder Intuition hin. Wir müssen uns daher vor Allem darüber klar werden, ob die genialen Geistesoperationen denselben psychologischen Gesetzen unterliegen wie die geistigen Vorgänge beim Durchschnittsmenschen oder nicht. Ueber diesen Punkt besteht bei den mit dem derzeitigen Stande der psychologischen Forschung Vertrauten kaum eine Meinungsverschiedenheit. Wenn auch dem Gehirne des genialen Menschen Eigenthümlichkeiten zukommen mögen, die vorerst noch nicht näher festgestellt sind, so unterliegt es doch keinem Zweifel, dass dasselbe in seiner äusseren Gestaltung wie in seinem inneren Bau in keinem wesentlichen Detail sich von dem des Durchschnittsmenschen unterscheidet, dass es weder structurelle Elemente, noch Gruppen solcher (Fasersysteme, Zellanhäufungen) enthält, die dem Durchschnittsgehirne mangeln. Ebensowenig ist anzunehmen, dass die physiologischen Vorgänge im Gehirne des genialen Menschen anderen Gesetzen unterliegen, als die

im Gehirne des Durchschnittsmenschen. Da unsere Denkprocesse an physiologische Vorgänge in der Grosshirnrinde gebunden sind und die Art derselben von der Lokalität, Ausbreitung und Beschaffenheit dieser Processe abhängt (psycho-physischer Parallelismus), so ergiebt sich schon hieraus, dass die Gedankenoperationen des genialen Menschen unter allen Umständen denselben Gesetzen folgen müssen, wie die jedes Alltagsmenschen. Unser Denken wird aber durch die bekannten Associationsgesetze beherrscht, i. e. in der Art seines Ablaufes, wie verschiedenartig und unberechenbar sich dieser auch gestalten mag, kommen doch immer die in Frage stehenden Gesetze zum Ausdruck. Damit ist gesagt, dass auch die geniale, anscheinend schöpferische Geistesthätigkeit an dieselben Wege gebunden ist und mit demselben Materiale arbeitet wie jede normale Geistesthätigkeit überhaupt. Der genialste Gedanke erheischt zu seiner Weckung ebenso gewisse associative Reize und gewisse Prämissen wie die einfachste Erwägung, und der Anschein des Unvermittelten, der Inspiration entsteht in der Hauptsache dadurch, dass die psychische Causalreihe, deren Endglied derselbe bildet, weil zum Theil im Unterbewusstsein (Unbewussten) liegend, sich nicht vollständig verfolgen lässt. In treffendster Weise hat Goethe gezeigt, wie wenig das Genie aus sich selbst heraus zu schaffen vermag und welche Bedeutung für seine Leistungen das von aussen aufgenommene, in seinem Geiste verarbeitete Material besitzt. „Das grösste Genie," bemerkt er, „wird niemals etwas werth sein, wenn es sich auf seine eigenen Hilfsmittel beschränken will. Was ist denn Genie anderes, als die Fähigkeit, Alles, was uns berührt, zu ergreifen und zu verwenden; allen Stoff, der sich darbietet, zu ordnen und zu beleben; hier Marmor und dort Erz zu nehmen und daraus ein dauerndes Monument zu bauen? Was wäre ich, was würde von mir übrig bleiben, wenn diese Art der Aneignung die Genialität gefährden sollte? Was habe ich gethan? Ich habe Alles, was ich gesehen, gehört, beobachtet habe, gesammelt und verwandt; ich habe die Werke der Natur und der Menschen in Anspruch genommen. Jede meiner Schriften ist mir von tausend Personen, von tausend verschiedenen Dingen zugeführt worden."

Man kann nun fragen, wenn das Gehirn des genialen Menschen nach denselben physiologischen Gesetzen thätig ist und in seiner Denkarbeit dieselben psychologischen Regeln zum Ausdruck kommen wie beim Durchschnittsmenschen, wie es sich erklärt, dass doch nur die Geistesthätigkeit einzelner und zwar eben der genialen Menschen zur Production neuer Gedanken von grösserer Tragweite führt. Ein Licht auf diese Frage mag zunächst ein Vergleich werfen. Die Herstellung neuer textiler Stoffe erheischt nicht eine neue Webart: ein neuer Stoff kann durch die Verwendung eines ganz neuen Materials, ebenso aber auch durch eine Vermischung von neuen und schon früher gebrauchten oder

durch eine eigenartige Combination schon lange benützter Materialtheile hergestellt werden. Man kann sich z. B. denken, dass durch eine Combination von Sammt-, Seide- und Metallfäden ein in seiner Art neues Gewebe producirt wird. Um ähnliche Verhältnisse handelt es sich bei der Entstehung neuer genialer Gedanken. Man kann zunächst annehmen, dass das Genie wenigstens auf gewissen Gebieten über ein umfassenderes Vorstellungsmaterial als andere Menschen verfügt, ein Vorstellungsmaterial, welches neue, durch Beobachtungen und Studium gewonnene Elemente enthält. Diese Elemente führen mit einer gewissen Nothwendigkeit zur Bildung neuer Gedanken. Diese an sich naheliegende Annahme trifft jedoch jedenfalls nur in sehr beschränktem Maſse zu, am meisten noch auf dem Gebiete der Naturforschung. Die neuen bahnbrechenden Gedanken bilden sich zum grössten Theile aus Elementen, die in überlieferten Vorstellungen enthalten sind und dem geistigen Besitze mehr oder minder zahlreicher Personen angehören. Diese Elemente combiniren sich jedoch beim Genie allein zu wohl ausgeprägten neuen Gedankengebilden, während sie bei den übrigen Menschen isolirt und daher unfruchtbar bleiben.[1]) Man kann z. B. sagen, dass im 17. Jahrhundert die Entdeckung des Gesetzes von der Erhaltung der Kraft, die wir Robert Mayer und Helmholtz verdanken, noch nicht möglich war, weil der damalige Stand der Naturforschung keine ausreichende Thatsachengrundlage für die Ableitung dieses Gesetzes lieferte. Die Thatsachen, aus welchen im letzten Jahrhundert die beiden erwähnten Forscher das Gesetz erschlossen, waren dagegen jedenfalls auch in der Hauptsache anderen Forschern bekannt, doch nur in dem Intellect der beiden erwähnten genialen Männer fanden sie jene Verknüpfung, welche als Schluss das fragliche Gesetz ergab.

Es handelt sich demnach bei der Schaffung neuer (genialer) Gedanken nur um eine geistige Operation, die qualitativ nicht wesentlich von denjenigen Denkprocessen verschieden ist, die nichts Neues zu Tage fördern. Es bleibt dabei nur zu erklären, welche Vorgänge, resp. Umstände es dem Genie ermöglichen, die bei anderen Menschen isolirt bleibenden psychischen Elemente zu combiniren.

Bevor wir uns mit dieser Frage beschäftigen, müssen wir auf die Modalitäten eingehen, unter welchen neue Gedanken in das Bewusstsein eintreten. In der Hauptsache handelt es sich um folgende Vorgänge:

A. Neue Gedanken entwickeln sich rascher oder langsamer im Verlaufe längere Zeit fortgesetzter, mühevoll fortschreitender oder auch leichter sich abspielender Denkoperationen, deren Ergebniss sie darstellen.

---

[1]) Vergl. den Schluss der Anmerkung in Betreff Schopenhauer's S. 17. Aehnlich wie Schopenhauer l. c. äusserte sich auch Heine.

B. Sie werden geweckt durch einen zufälligen äusseren Eindruck, wobei sie zunächst in unklaren, schwankenden Umrissen erscheinen und noch der Begründung ermangeln; sie erhalten in diesem Falle ihre Bestimmtheit, Abrundung und Begründung erst durch hinzutretende längere oder kürzere Gedankenarbeit.

C. Sie tauchen ohne erkennbare äussere Anregung plötzlich und unvermittelt, wie aus einer Tiefe auf. Auch in diesem Falle ist gewöhnlich eine weitere Ausarbeitung und Begründung noch nöthig.

Diese Verschiedenheiten in dem Erscheinungsmodus neuer Gedanken lassen nicht auf eine verschiedene Entstehungsweise schliessen. Die Production neuer Gedanken unterliegt stets den gleichen Gesetzen, und die Verschiedenheit der Modalitäten, unter welchen dieselben zu Tage treten, hängt wenigstens in der Hauptsache von den Denk- und Arbeitsgewohnheiten des Individuums, sowie von der Art des behandelnden Gegenstandes (des Denkobjectes) ab; im Grunde handelt es sich dabei immer um die gleichen Vorgänge. Der Eine arbeitet in rastlosem, durch keine Schwierigkeit gedämpftem Eifer, bis seine geistigen Operationen das Ziel erreichen, das er sich gesteckt hat; er gelangt zu neuen Gedanken auf Wegen, die er sich mehr oder minder mühsam mit vollem Bewusstsein bahnt. Ein Anderer liebt diese stetige, ausdauernde Arbeit nicht und erreicht damit auch weniger; er beschäftigt sich mit seinem Problem nur zeitweilig, wenn er sich dazu besonders disponirt fühlt. Indes ist bei ihm die dem Probleme gewidmete Gedankenarbeit nicht mit der bewussten Beschäftigung mit demselben abgethan; sie setzt sich nach dem Verlassen des Gegenstandes im Unterbewusstsein fort, und die Ergebnisse dieser unter- (oder un-) bewussten psychischen Thätigkeit können bei bestimmten äusseren Anlässen oder auch scheinbar ohne solche in das Bewusstsein übertreten. Endlich ist es auch möglich, dass äussere Eindrücke eine Kette unterbewusster Gedankenoperationen anregen, deren Endglied als neuer Gedanke im Bewusstsein auftaucht.

Wir sehen demnach, dass die genialen (neuen) Gedanken, ob dieselben das Product mühsamer und langwieriger Denkarbeit repräsentiren oder mühelos wie durch Inspiration entstehen, stets das Endglied und Resultat einer Kette psychischer Processe bilden. Die geniale Denkarbeit kann mehr bewusst oder unbewusst, rascher oder langsamer, in einem Zuge oder mit Unterbrechungen vor sich gehen; die neue Münze, die sie liefert, erheischt immer Material, dàs geschmolzen werden muss, bevor es zur Prägung gelangt.

Wir haben im Vorstehenden erwähnt, dass an der Bildung neuer Gedanken auch die unter- (oder un-) bewusste geistige Thätigkeit einen

Antheil haben kann. Man hat jedoch früher vielfach das schaffende Genie mit einem Nachtwandler verglichen und die schöpferische Thätigkeit speciell bei Dichtern als eine unbewusste bezeichnet in Fällen, in welchen von einem Mangel des Bewusstseins zweifellos keine Rede sein kann. So bemerkt Goethe in Betreff seines Werther, dass er dieses Werkchen ziemlich unbewusst, einem Nachtwandler ähnlich, geschrieben habe, und Schiller verlangte, dass der Dichter mit dem „Bewusstlosen" beginne. Jürgen Bona Meyer geht so weit, zu erklären: „es giebt nichts Unbewussteres, Unwillkürlicheres als einen genialen Gedanken." Was man als unbewusstes Schaffen oder nachtwandlerartigen Zustand bezeichnet hat, ist jedoch lediglich jene Form der Denk- oder Phantasiethätigkeit, die ohne deutliche Beeinflussung seitens des Willens vor sich geht, bei der sich Vorstellung an Vorstellung, Bild an Bild reiht, ohne dass es einer bewussten Anstrengung bedarf. Diese Art geistiger Thätigkeit, die anscheinend unwillkürlich sich vollzieht und deshalb als automatisch bezeichnet wird, geht ohne irgend welche Grenzen in jene Denkprocesse über, deren Verlauf durch den Willen, resp. gewollte Anstrengung in allen Phasen bestimmt und regulirt wird. Was man beim Genie dem unbewussten Schaffen zugeschrieben hat, ist überwiegend nicht das Resultat von psychischen Processen, die ohne Bewusstsein im gewöhnlichen Sinne verlaufen, sondern jener automatischen, zweifellos mit Bewusstsein einhergehenden Denkarbeit, bei der das Ich des Individuums sich in gewissem Sinne passiv, wie ein Zuschauer verhält. Besonders gilt dies für die dichterische Phantasiethätigkeit, deren anscheinend ganz freies Walten zu Vorstellungen und Bildern führen kann, die für den Denkenden selbst unerwartet und überraschend sind. Der leichte Fluss der Gedanken und Bilder bei der automatischen Geistesthätigkeit ist es insbesonders, der die Idee von dem mühelosen Schaffen des Genies hervorgerufen hat. Dieser leichte Fluss, der sich ebensowohl bei der reflexiven Gedankenarbeit [1])

---

[1]) Ein treffendes Beispiel dieser Art des Ablaufes rein reflexiver Processe liefert uns Schopenhauer, welcher 1813 schrieb: „Unter meiner Hand, noch mehr aber in meinem Kopfe reift eine Arbeit, eine Philosophie, welche Ethik und Metaphysik zugleich ist, die man bisher immer unvernünftiger Weise von einander getrennt hat, ebenso wie man den Menschen in Seele und Leib zerlegt. Das Werk wächst und krystallisirt sich stufenweise und langsam wie der Fötus im Mutterleibe; ich weiss noch nicht, was dabei zuletzt herauskommt. Ich erkenne ein Glied, ein Organ, einen Theil nach dem anderen, ich schreibe, ohne zu untersuchen, was daraus entspringen kann, denn ich weiss, Alles wächst auf demselben Boden. So kommt ein organisches, lebensfähiges System zu Stande.

Das Gesammtbild des Werkes ist mir nicht klar, ebensowenig wie eine Mutter den Fötus kennt, der sich in ihrem Leibe entwickelt, den sie aber sich rühren fühlt. Mein Geist saugt Nahrung aus der Welt vermittelst der Intelligenz und des Denkens. Diese Nahrung giebt meinem Werke den Körper; gleichwohl begreife ich nicht, warum das in mir und nicht bei Anderen geschieht, die doch dieselbe Nahrung aufnehmen.

als bei dem reinen Phantasievorstellen findet, ist aber gewöhnlich die Folge vorhergehender, unter der Schwelle des Bewusstseins verlaufender psychischer Processe also einer Art vorbereitender Thätigkeit, von deren Statthaben und Richtung das Individuum keine directe Kenntniss besitzt. Neben der thatsächlich un- (resp. unter-) bewussten und der automatischen, irrthümlich als unbewusst bezeichneten psychischen Thätigkeit spielt aber bei den Leistungen des Genies mit grösserer oder geringerer Willensanstrengung verknüpfte reflexive Denkarbeit eine sehr bedeutende Rolle. Auf wissenschaftlichem Gebiete muss ihr sogar der Hauptantheil an der Production bedeutender neuer Gedanken zugewiesen werden. Es unterliegt keinem Zweifel, dass hier die wichtigsten Fortschritte — abgesehen von den Fällen, in welchen zufällige Beobachtungen wie bei der Entdeckung der galvanischen Elektricität und der Röntgen-Strahlen den Anstoss gaben — die Resultate zielbewusster, unermüdlicher geistiger Anstrengung bilden. Da die mühevolle Arbeit sich mit dem Nimbus des Genies wenig zu vertragen schien, war man früher vielfach geneigt, bei der Entdeckung einzelner fundamentaler Thatsachen auf dem Gebiete der Naturforschung der durch zufällige Beobachtung angeregten Inspiration eine Rolle zuzuschreiben, die dem wirklichen Sachverhalte keineswegs entspricht. So wurde erzählt, dass bei Newton die Idee des Gravitationsgesetzes durch den Anblick eines von einem Baume herabfallenden Apfels geweckt worden sei; Newton selbst bezeichnet jedoch als die Quelle seiner Entdeckungen seinen ausdauernden Fleiss und seine Geduld. Und von dem Genie des gelehrten Forschers gilt vor Allem der Satz: das Genie ist der Fleiss. Bei den Dichtern hinwiederum sind die genialen Leistungen bald mehr auf die erwähnte automatische Geistesthätigkeit, bald mehr auf die mühevolle, vom Willen geleitete und beherrschte Gedankenarbeit zurückzuführen. Bei Goethe war jener erste Modus des dichterischen Schaffens, bei Schiller und Lessing der zweite vorherrschend. Dabei kommt jedoch in Betracht, dass Goethe nur wenn er eine Anregung oder Drang hierzu fühlte, sich dichterischer Thätigkeit hingab, während Schiller, unbekümmert um momentane Stimmung und Angeregtheit, an einem angefangenen Werke weiterschaffte. Bei Goethe spielte die unterbewusste, vorbereitende psychische Thätigkeit offenbar eine ungleich grössere Rolle, als bei Schiller. Bei Goethe, bei dem zwischen Anfang und Beendigung eines Werkes oft eine Reihe von Jahren lag, konnten die Ideen, mit denen er sich dichterisch beschäftigte, ungleich mehr zur Reife gelangen, bevor er an die definitive Gestaltung derselben schritt, als dies bei Schiller der Fall war.

Wenn wir nunmehr zu den Vorgängen übergehen, welche dem Genie es ermöglichen, aus den, bei anderen Menschen isolirt bleibenden psychischen Elementen neue bahnbrechende Gedanken zu produciren, so

müssen wir von der subjectiven Seite der in Frage kommenden Geschehnisse absehen und uns an die diese begleitenden centralen, i. e. in der Grosshirnrinde sich abspielenden Processe halten; nur durch Erwägung dieser, die uns eine Art mechanischer Erklärung liefern, können wir zu einem gewissen Verständnisse der so merkwürdigen Phänomene gelangen, während uns die subjective Seite derselben keinen Fingerzeig zu deren Aufhellung bietet. Wir müssen hier von der psychophysiologischen Associationslehre ausgehen; nach dieser entspricht jeder im Bewusstsein auftretenden Vorstellung ein Thätigkeits- (Erregungs-) vorgang gewisser Rindenelemente (Ganglienzellen und diese verknüpfender Nervenfasern). Die zeitliche Aufeinanderfolge zweier Vorstellungen A und B ist nach dieser Auffassung dadurch bedingt, dass die Gruppe von Rindenelementen, die das Substrat der Vorstellung A bildet, mit der Gruppe von Rindenelementen, an welche die Vorstellung B geknüpft ist, durch leitende nervöse Bahnen lückenlos verbunden ist und der Erregungsvorgang von der ersten Gruppe von Rindenelementen nach der zweiten mit ihr zusammenhängenden sich fortpflanzt und in dieser den gleichen Vorgang auslöst. Die Vorstellungsassociation wird bei dieser Auffassung durch Erregungsleitung bewirkt, und eine Association ist nicht möglich, wo es an verknüpfenden Bahnen zwischen den in Betracht kommenden Rindenelementen fehlt oder dieselben unterbrochen sind. Auch bei der Production neuer genialer Gedanken handelt es sich um einen Associationsvorgang, d. h. subjectiv gesprochen, die neuen Gedanken schliessen sich an andere vorhergehende Bewusstseinselemente an, mit denen sie sich nach den bekannten Associationsprinzipien verbinden. So lange die Vorstellungselemente, aus welchen die neuen Gedanken sich formiren, isolirt sind, sind auch die Rindenelemente, deren Substrat dieselben bilden, nicht durch gutleitende Bahnen verknüpft: sie ermangeln zwar der Verbindung nicht, diese ist aber von einer Art, dass zugeleitete Erregungen durch dieselben nicht hindurchdringen, sondern sie sozusagen umgehen. Sollen die isolirten Vorstellungselemente zu neuen Gedanken combinirt werden, so müssen die leitenden Verbindungen zwischen den in Betracht kommenden Nervenelementen für die Erregungswellen gangbar gemacht, i. e. neue associative Bahnen eröffnet werden. Hiemit muss sich noch ein anderer Vorgang verknüpfen. Die Vorstellungselemente, aus welchen die neuen Gedanken hervorgehen, existiren im Geiste des genialen Menschen nicht isolirt; sie sind mit anderen Vorstellungselementen in mannigfachem Zusammenhange, ihre Vereinigung zu neuen Gedanken erheischt im gewissen Sinne eine Lösung aus diesen Verbindungen. Mit der Association, der Eröffnung neuer Bahnen, muss daher eine Dissociation einhergehen. Der associativen centralen Erregung müssen gewisse leitungsfähige Wege gesperrt und ihr Lauf nach bisher verschlossenen Pfaden dirigirt werden.

Je mehr die neuen Gedanken von dem Hergebrachten sich entfernen, um so grössere Widerstände sind bei der Herstellung der neuen associativen Bahnen zu überwinden und um so bedeutender ist auch die hemmende, dissociative Arbeit, die gefordert wird. Es liegt nahe, dass derartige Leistungen mit den gewöhnlichen Erregungskräften nicht zu Stande kommen können, dass hiezu ein Kraftüberschuss, eine erhöhte Triebkraft sozusagen, erforderlich ist. Erhöhte Trieb- und Hemmungskräfte genügen jedoch nicht zu einer mechanischen Erklärung aller bei Bildung neuer Gedanken in Betracht kommenden centralen Vorgänge.

von Gries hat bereits vor einiger Zeit an einzelnen Beispielen gezeigt, dass das sogenannte Leitungsprinzip, d. h. die Annahme einer continuirlich in bestimmten Bahnen sich fortpflanzenden Erregung nicht ausreicht, alle dem Gebiete der Vorstellungsassociation angehörenden Vorkommnisse zu erklären. Ich möchte hier nur auf einen von Gries nicht berücksichtigten Fall hinweisen. Wenn der geniale Componist die ihn thatsächlich beherrschenden oder von ihm nur gedachten Gefühle und Stimmungen in einem Tonwerk zum Ausdruck bringt, wenn er Lust und Schmerz, Jubel und Trauer, Hoffnungsfreudigkeit und Verzweiflung in Tönen malt, die das Herz des Hörers mit fortreissen, können wir die vorliegende Association eines bestimmten Gefühls mit bestimmten Tonbildern nicht einfach durch associative Erregungsleitung erklären. Unsere derzeitigen Kenntnisse gestatten uns nicht, Lust und Schmerz, Vergnügen und Trauer etc. mit umschriebenen Gruppen von Rindenelementen in Verbindung zu bringen, von welchen aus durch associative Bahnen gewisse Gruppen von Elementen des Hörcentrums in der Schläfenlappenrinde in Erregung versetzt werden könnten. Die Association von Gefühlen und Tonvorstellungen muss daher durch einen anderen Vorgang als den einfacher Erregungsleitung zu Stande kommen. Bestimmteres hierüber zu sagen, ist zur Zeit schwierig. Meines Erachtens liesse sich am ehesten an einen Vorgang ähnlich der magnetischen und electrischen Induction denken. Ein von einem electrischen Strom durchflossener Draht (ebenso auch ein Magnet) wirkt auf einen in der Nähe befindlichen geschlossenen Electricitätsleiter in der Weise, dass in demselben ebenfalls ein Strom auftritt. Den Vorgang, durch welchen hier in dem geschlossenen Leiter ein electrischer Strom hervorgerufen wird, bezeichnet man als Induction. Nimmt man an, dass den Gefühlen und Stimmungen ein gewisser, jedoch nicht näher localisirter Zustand der Rindenelemente entspricht, so könnte man denken, dass dieser Zustand nach der Art einer Induction auf die Elemente des Hörcentrums wirkt und je nach seiner Beschaffenheit wechselnde Gruppen von Hörelementen in Erregung versetzt. Wie dem auch sein möge, wird man auch hier Leistungen annehmen müssen, welche durch aussergewöhnliche Verhältnisse zu Stande kommen. Die leichte Reproducir-

barkeit und ausserordentliche Lebhaftigkeit der Tonvorstellungen bei bedeutenden Componisten spricht dafür, dass das corticale Hörcentrum bei denselben in einem Zustande erhöhter Erregbarkeit sich befindet. und dieser Zustand legt den Gedanken nahe, dass die Elemente dieses Centrums bei dem Componisten auch in höherem Maſse inducirenden Einflüssen zugänglich sind, als bei anderen Menschen. Ob es sich nun bei der Bildung neuer Gedanken um das Walten erhöhter Erregungstriebkräfte handelt, die ihre Wirkung in bestimmten ununterbrochenen Bahnen fortpflanzen, oder ob dabei inductionsartige Fernwirkungen auch im Zustande erhöhter Erregbarkeit befindliche Rindenelemente im Spiele sind, immer handelt es sich um aussergewöhnliche corticale Leistungen, und die weitere Frage, die sich für uns zunächst erhebt, ist daher die, ob wir es hierbei mit Vorgängen zu thun haben, die noch im Bereiche des Normalen liegen, oder solchen, die als pathologisch angesprochen werden müssen. Die Beantwortung dieser Frage stösst auf erhebliche Schwierigkeiten.

Zunächst müssen wir zusehen, ob neue Ideen überhaupt das Product zweifellos krankhafter geistiger Vorgänge sein können. Die Beobachtungen an Irren lassen hierüber keinen Zweifel. Von den Wahnideen, denen wir bei Verrückten, Paralytikern und Maniakalischen begegnen, kann manchen der Charakter der Originalität nicht abgesprochen werden. Die Wahnideen Geisteskranker, ob sie den Charakter der Originalität besitzen oder nicht, sind jedoch nie das Produkt einer einfach gesteigerten, jedoch in normaler Form ablaufenden associativen Thätigkeit, wie dies bei den genialen Ideen der Fall ist. Die Wahnideen kommen nur dadurch zu Stande, dass bei der Denkarbeit gewisse associative Glieder, die bei geistig gesunden Menschen regelmässig auftauchen, ausfallen, entweder weil dieselben in Folge destructiver Gehirnveränderungen dauernd verloren gegangen sind (so z. B. bei Paralyse) oder in Folge einer Art Betriebsstörung im Associationsmechanismus nicht reproducirt werden können (so bei Paranoia). Ein ähnliches Verhalten liegt der Bildung neuer Gedanken beim Genie niemals zu Grunde. Wenn auch die Quellen, aus welchen die neuen Ideen bei der genialen Geistesthätigkeit entspringen, nicht immer sichtbar zu Tage treten und zum Theil selbst der Erkenntniss des schaffenden Genies sich entziehen mögen, so ist doch soviel sicher, dass nicht der Ausfall nothwendiger Associationsglieder, sondern eher das Gegentheil. Verarbeitung eines aussergewöhnlich reichen associativen Materials, resp. ungewöhnlich reiche Verknüpfung von Vorstellungselementen, vorliegt. Die neuen genialen Gedanken beruhen auf einem Plus associativer Leistungen, die originellen Wahnideen auf einem Minus. Indess sind nicht alle neuen Ideen, welche von Irren producirt werden, Wahnvorstellungen; man hat bei Geisteskranken öfters eine zeitweilige Steigerung der intellek-

tuellen Thätigkeit oder wenigstens die Bethätigung einzelner Fähigkeiten beobachtet, deren sie in ihrem normalen Zustande gänzlich ermangelten. Lombroso hat in seinem Werke „Der geniale Mensch" eine ganze Reihe von Fällen zusammengestellt, in welchen Irre beachtenswerthe dichterische und künstlerische Leistungen, sowie brauchbare Erfindungen zu Stande brachten, zu welchen dieselben im gesunden Zustande nicht befähigt waren. Forel erwähnt eines an circulärem Irrsinn Leidenden, der in der manischen Phase dieser Erkrankung und nur in dieser Genialität zeigte.

Dies Alles beweist jedoch Nichts für die pathologische Natur der genialen Geistesthätigkeit. Nicht alle Gedanken eines Irrsinnigen sind krankhaft, und wenn ein Irrer eine werthvolle neue Idee producirt, zu der er im normalen Zustande nicht gelangen würde, so kann dies daher kommen, dass bei ihm nur in Folge eines pathologischen Processes jene höhere geistige Triebkraft sich einstellt, die neue associative Bahnen eröffnet. Die gleiche Triebkraft mag aber auch unter normalen Verhältnissen vorkommen. Es mag hier ein ähnliches Verhalten wie bezüglich der Körperkraft sich zeigen. Einen schwächlichen Menschen können im Zustande grosser gemüthlicher Erregungen (in der Angst z. B.) Kraftleistungen gelingen, die er unter gewöhnlichen Verhältnissen nicht zu Stande bringt; die gleichen Leistungen kann aber ein sehr robuster Mensch ohne jede gemüthliche Erregung vollbringen.

Wenn nun auch die geniale Geistesthätigkeit, sofern dieselbe lediglich eine Steigerung psychischer Verrichtungen darstellt, welche auch dem nicht genialen Menschen zukommen, an sich nichts Pathologisches bilden muss, so bleibt doch die Möglichkeit, dass dieselbe auf einem krankhaften Boden zu Stande kommt. Es ist a priori denkbar, dass die Steigerung einzelner seelischer Leistungen bei dem genialen Menschen ausschliesslich oder wenigstens theilweise auf Kosten anderer seelischer Thätigkeiten zu Stande kommt, oder dass die geniale Geistesthätigkeit nur unter abnormen Bedingungen, d. h. in einem seelischen Ausnahmszustande vor sich geht. Letztere Auffassung findet in den Aeusserungen mancher genialer Männer eine gewisse Stütze. Schon die Alten betrachteten vielfach den Zustand dichterischer Begeisterung als eine Art gelinden Wahnsinns. Alfieri erschien die geistige Verfassung, in welcher sich der Schaffensdrang bei ihm geltend machte, als ein Fieber; Goethe und Byron verglichen selbst den Zustand, in dem die poetische Production bei ihnen statthatte, dem Traume eines Nachtwandlers. Man darf jedoch die Tragweite derartiger Aeusserungen nicht überschätzen. Es ist zwar unzweifelhaft, dass Schaffensdrang und Schaffenskraft bei manchen genialen Personen, insbesonders den Dichtern, nur zeitweilig in stärkerem Maſse sich geltend machen und während dieser Perioden das zu schaffende Werk derart den Geist in Anspruch nimmt, dass für

diesen die Aussenwelt nicht mehr existirt. Allein dabei handelt es sich noch nicht um krankhafte Vorgänge, sondern lediglich um Steigerung und längere Andauer jenes Zustandes, in den auch der Alltagsmensch geräth, wenn er in Gedanken tief versunken ist. Beim Genie kommt zu der Absorption von dem Objecte der Beschäftigung nur noch der Schaffensdrang, der übrigens in gleichem Mafse sich auch bei vielen höher Talentirten findet. Indess hat das geniale Schaffen nicht einmal bei allen Dichtern, wie wir zum Theil schon sahen (Schiller), periodisch und anfallsweise statt, noch weniger bei der genialen Production auf anderen Gebieten, speciell im Bereiche der Wissenschaft.

Wenn nun auch die Modalitäten, unter welchen die schöpferische Thätigkeit des Genies vor sich geht, keinen sicheren Anhaltspunkt für die pathologische Natur derselben liefern, so bleibt immer noch die ersterwähnte Möglichkeit, dass Genialität auf einem Gebiete sich nicht unabhängig von pathologischen Mängeln auf anderen Gebieten findet. Dies nöthigt uns auf die Beziehungen des Genies zum Irrsinn und der Entartung etwas näher einzugehen.

Dass bei grossen Geistern seelische Anomalien öfters angetroffen werden, hat sich schon der Wahrnehmung der Alten aufgedrängt. Aristoteles soll sich nach einer Mittheilung Seneca's sogar zu dem Ausspruche verstiegen haben: „Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit“ [1]). In neuerer Zeit haben von Philosophen insbesonders Diderot und Schopenhauer den Zusammenhang von Genie und Irrsinn hervorgehoben: letzterer bemerkte, dass die nahe Berührung und zum Theil selbst das Ineinanderfliessen von Genialität und Wahnsinn durch die Biographien sehr genialer Menschen z. B. Rousseau's, Byron's, Alfieri's und durch Anekdoten aus dem Leben Anderer erhärtet werde. Er erwähnt ferner, dass er bei Wahnsinnigen in Irrenanstalten Anzeichen von Genialität beobachtete und es demnach scheinen möchte, dass jede Steigerung des Intellekts über das gewöhnliche Mass hinaus als eine Abnormität schon zum Wahnsinn disponirt.

Von Aerzten hat sich zuerst Réveillé-Parise eingehend mit den psychischen Störungen bei geistig hochstehenden Personen beschäftigt. Der Autor gelangte zu der Annahme, dass die exceptionellen Fähigkeiten der höher Talentirten diese zu geistigen Anstrengungen veranlassen, welche die Reizbarkeit ihres Gehirns stetig steigern und dadurch allmählich zu krankhaften Erscheinungen führen. Zu einer wesentlich anderen Auffassung der Beziehung zwischen Genie und Geistesstörung gelangte der hervorragende Irrenarzt Moreau de Tours in einem 1859 veröffentlichten Werke. Moreau de Tours betrachtet einen primär vorhandenen krankhaften oder wenigstens abnormen Zu-

[1]) „Kein grosser Geist war von einer Beimengung von Irrsinn frei.“

stand des Nervensystems (die Neuropathie) als eine Hauptbedingung höherer geistiger Leistungen. Genie und Neuropathie sind nach seiner Auffassung durch verwandte Erscheinungen charakterisirt, die Neuropathie durch Steigerung der vitalen Vorgänge, das Genie durch Steigerung der Gedanken und Stärke der Gefühle. Dies führt ihn zu dem Schlusse, dass aussergewöhnlichen geistigen Anlagen dieselben organischen Bedingungen zu Grunde liegen, wie der Neuropathie und der Geistesstörung. Moreau erinnert auch an die Steigerung der intellectuellen Thätigkeit durch manche krankhafte Processe (Vergiftungen, Fieberdelirien etc.) und er gelangt bei seinen Ausführungen schliesslich zu der Anschauung, dass das Genie sich als Neurose betrachten lässt, allerdings nur unter der Voraussetzung, dass man die Bezeichnung „Neurose“ als gleichbedeutend mit Steigerung (nicht mit Störung) der intellectuellen Fähigkeiten gelten lässt: „Das Wort „Neurose“ würde dann eine besondere Disposition dieser Fähigkeiten anzeigen, eine Disposition, welche immer zum Theil dem physiologischen Zustande angehört, aber dessen Grenzen überschreitet und in den entgegengesetzten Zustand übergeht, was sich übrigens aus der krankhaften Natur seines Ursprungs erklärt.“ Moreau bemühte sich seinen Ansichten dadurch eine Stütze zu schaffen, dass er eine erhebliche Anzahl von Fällen sammelte, in welchen bei geistig hervorragenden Personen psychisch-nervöse Krankheitssymptome (die Erscheinungen der Neuropathie) bestanden hatten.

Wie wir sehen, hat Moreau mit sehr sachverständiger Zurückhaltung über das Pathologische in dem Wesen des Genies sich geäussert und seiner Ansicht eine Fassung gegeben, die Anstoss zu erregen wenig geeignet war. Aus diesem Grunde wohl hat das Werk Moreau's ungleich weniger allgemeine Beachtung gefunden, als die späteren Publikationen Lombroso's über den gleichen Gegenstand.

Lombroso, der bedeutendste und eifrigste Nachfolger auf dem von Réveillé-Parise und Moreau betretenen Wege, hat in seinen beiden Werken „Genie und Irrsinn“ und „Der geniale Mensch“ ein reiches und für die Beurtheilung der Beziehungen zwischen Genie und Irrsinn zum Theil auch werthvolles Material zusammengetragen. Der gelehrte Autor beschäftigte sich nicht nur mit den krankhaften seelischen Erscheinungen bei geistig hervorragenden und zweifellos genialen Menschen, sondern auch, wie wir schon erwähnten, mit den den verschiedensten Gebieten angehörigen hervorragenden oder wenigstens bemerkenswerthen Leistungen Irrsinniger und halb Verrückter (Mattoider) ohne höhere intellectuelle Begabung. Lombroso glaubt auf Grund seiner Untersuchungen an der krankhaften Natur des Genies festhalten zu müssen, doch giebt er zu, dass neben den zahlreichen geisteskranken Genies auch einzelne sich finden, die von Wahnsinn unberührt blieben, so z. B. Galilei, Lionardo da Vinci, Voltaire, Macchia-

velli, Michelangelo, Darwin, doch bestanden auch bei diesen „gesunden, lauteren“ Genies nach seiner Meinung psychische Anomalien ähnlicher Art, nur mit erheblich geringerer Ausprägung wie bei den geisteskranken Genies, und er trägt deshalb kein Bedenken, das Genie als eine Degenerationspsychose aus der Gruppe der Epilepsie zu erklären.

Dem sehr naheliegenden Einwande, dass bei einer Anzahl genialer Persönlichkeiten bisher ausgesprochene psychische Krankheitserscheinungen nicht nachgewiesen werden konnten, begegnet der Autor in einer neueren Publikation (Zukunft, Bd. V) durch die Behauptung, dass wenn bei echt genialen Naturen die Zeichen einer anormalen Veranlagung fehlen, eine blosse Täuschung vorliege. Man hat in derartigen Fällen nach seiner Meinung entweder nicht nach Anomalien gesucht oder mit lückenhaften Dokumenten zu thun gehabt. Als Beweis für diese Aufstellung führt der Autor gewisse Daten aus der Lebensgeschichte Michelangelo's, auf die wir an späterer Stelle zu sprechen kommen werden, und mehrere Citate aus Dante's „göttlicher Comödie“ an. Aus letzteren will der Autor folgern, dass Dante, der bisher zu den gesunden Genies gezählt wurde, an Epilepsie litt. Bei näherer Prüfung der betreffenden Stellen ergiebt sich jedoch, dass dieselben zu einem derartigen Schlusse keineswegs berechtigen und Lombroso's Annahme bezüglich Dante's in der Luft schwebt.

Indess müssten wir auch, wenn Lombroso's Annahme bezüglich des Verfassers der göttlichen Comödie begründet wäre, die Schlüsse, die er hieran bezüglich des Vorkommens psychischer Anomalien bei genialen Personen knüpft, als zu weitgehend bezeichnen.

Lombroso folgert seine Annahme, dass Dante an Epilepsie litt, aus dem Umstande, dass der Dichter in der göttlichen Comödie des öfteren, am häufigsten im Inferno, seltener im Purgatorio und schliesslich nur vereinzelt im Paradiso von sich Zustände schildert, in welchen er das Bewusstsein verlor und hinstürzte. Von den Stellen, welche Lombroso als Belege für seine Ansicht erachtet, seien hier nur folgende angeführt:

Inferno Canto III, Vers 44—45:

Als dies geendigt hatte, zitterte das finstere Land so stark, dass der Schrecken der Erinnerung mich noch jetzt in Schweiss badet. Die thränenreiche Erde erbrauste in einem Sturm, ein rothes Licht, das aufblitzte, verdrängte jede Empfindung in mir, und ich fiel hin wie ein Mensch, den der Schlaf überfällt.

Canto V, Vers 47:

Während der eine Schatten dieses sagte, weinte der Andere so, dass ich vor Mitleid ohnmächtig wurde, wie wenn ich stürbe, und hinfiel, wie ein todter Körper hinfällt.

Purgatorio. Canto XXXI, Vers 30:

Ein solches Wiedererkennen schnitt mir ins Herz, dass ich besiegt hinfiel, und wie mir damals ward, weiss sie, die dies hervorrief. Denn als das Herz mir wieder Kraft nach aussen zu blicken gab . . . . . .

Die Ansicht Lombroso's betreff Dante's, die sich auf diese und ähnliche Stellen in der göttlichen Comödie stützt, muss in zweifacher Hinsicht als irrthümlich bezeichnet werden. L. betrachtet es als gleichsam selbstverständlich, dass Dante nur Selbsterlebtes schildert. Ein Dichter von reicherer Lebenserfahrung wie Dante kann jedoch nicht nur vorübergehende krankhafte Zustände, sondern sogar eine andauernde Krankheit mit ihren wichtigsten Details schildern, ohne sich dabei auf Erfahrungen an der eigenen Person zu stützen. Die von Lombroso citirten Stellen gestatten daher keinerlei Schluss auf Dante's Gesundheitsverhältnisse. Indess selbst, wenn Dante in den betreffenden Versen Selbsterlebtes geschildert hätte, würde dies doch noch nicht mit Bestimmtheit schliessen lassen, dass der Dichter an Epilepsie litt. Anfälle mit Bewusstseinsverlust und Hinstürzen kommen bei Hysterie ebensowohl vor als bei Epilepsie. Die von dem Dichter geschilderten Umstände würden, wenn bei ihm eines der beiden genannten Leiden vorhanden gewesen wäre, mehr auf Hysterie, als auf Epilepsie hinweisen.

Der Auffassung Lombroso's könnte nur dann eine gewisse Berechtigung zuerkannt werden, wenn bei jenen genialen Personen, über deren Lebensschicksale und geistiges Verhalten wir zweifellos ausreichende Kenntnisse besitzen, ausgesprochen krankhafte Erscheinungen auf psychischem Gebiete stets zu constatiren wären. Dies ist jedoch keineswegs der Fall. Unter den genialen Männern der Neuzeit sind manche, deren Leben sozusagen vor den Augen der Nation sich abspielte und über deren geistiges Verhalten nicht nur im Allgemeinen, sondern auch in den verschiedensten äusseren Verhältnissen eingehende Berichte vorliegen. Es sei hier nur an Bismarck und Moltke erinnert.

Man mag über Bismarck urtheilen, wie man will; allein selbst diejenigen, die während seines Lebens seine schroffsten Gegner waren, sind nicht in der Lage, auf ausgesprochen krankhafte Züge in seinem geistigen Wesen hinzuweisen. Ebenso verhält es sich mit Moltke. Auch die Lebensgeschichte des ruhmreichen Strategen liegt zur Zeit in solcher Vollständigkeit vor uns, dass man wohl nicht behaupten kann, für die Beurtheilung seines geistigen Verhaltens fehle es an der erforderlichen Grundlage. Vorübergehende psychische Anomalien, die auch bei jedem Geistesgesunden unter gewissen Umständen vorkommen können, dürfen natürlich nicht in Betracht gezogen werden. Wie mit Bismarck und Moltke verhält es sich noch mit einer Anzahl anderer Männer, die der Stolz unserer Nation sind. Kant, Schiller, Liebig, Helmholtz, Virchow u. A. seien hier nur erwähnt. Es ist begreiflich, dass je weiter zurück das Leben eines genialen Menschen liegt, um so spärlicher und unsicherer die biographischen Mittheilungen über denselben werden. Es können daher bei Persönlichkeiten, deren Leben sich vor Jahrhunderten abspielte, die Nachrichten über ihr Leben so lückenhaft sein, dass uns das Urtheil darüber unmöglich wird, ob dieselben von erheblicheren psychischen Anomalien frei waren. Bei dem Mangel be-

stimmter Angaben in dieser Hinsicht sind wir jedoch keineswegs berechtigt, dieselben lediglich auf Grund ihrer Genialität als geistig abnorm zu betrachten, um eine Regel zu statuiren, für welche zur Zeit die Beobachtungsgrundlage fehlt. Wir würden uns den gröbsten Irrthümern aussetzen, wenn wir uns hier mit Annahmen, die lediglich auf Analogieschlüssen beruhen, begnügen wollten Das Vorhandensein psychischer Störungen irgend welcher Art muss vielmehr in jedem Falle durch einwandfreie Belege dargethan sein, wenn wir eine geniale Persönlichkeit als geistig abnorm ansprechen wollen.

Die Ansichten Lombroso's über die pathologische Natur des Genies haben ungemein zahlreiche Angriffe erfahren, von denen manche in dem Bestreben, das Genie von allen Flecken zu reinigen, über das Ziel hinausschossen, andere hinwiederum in ihrer Gehässigkeit und Geschmacklosigkeit dem ernsten Bemühen des verdienten Forschers keinerlei Gerechtigkeit widerfahren liessen. Wir wollen hier von jenen Schöngeistern absehen, die sich dagegen empörten, dass man ihre Ideale in den Staub zog und als Product einer Krankheit hinstellte, was sie als die höchste Leistung der Menschheit erachteten. Indess auch die Vertreter ernster wissenschaftlicher Forschung, Neurologen nnd Psychiater, haben die Lombroso'sche Theorie zumeist mit Entschiedenheit zurückgewiesen. Auch diejenigen von den hier in Betracht kommenden Autoren, die einer Auffassung des Genies als pathologische Erscheinung nicht principiell abgeneigt sind, haben sich gegen die Lombroso'sche Hypothese von der epileptischen Natur des Genies ausgesprochen. Von den wissenschaftlichen Antipoden Lombroso's sei hier nur W. Hirsch erwähnt, welcher die von Lombroso zusammengestellten Krankheitssymptome des Genies: Hallucinationen, Melancholie, Excentricitäten etc. nicht als krankhafte, sondern als physiologische Erscheinungen betrachtet wissen will, deren Erklärung Aufgabe der Wissenschaft sei. Der Autor hat zweifellos Recht, wenn er verlangt, dass man sich daran gewöhne, das Genie von seiner eigenen Organisation aus und nicht von dem philisterhaften Standpunkt des sogenannten normalen Durchschnittsmenschen zu beurtheilen. Allein es ist nicht zu ersehen, warum gewisse auffällige Neigungen, die wir bei anderen Menschen als psychopathische Erscheinungen (psychopathische Minderwerthigkeiten nach Koch) betrachten, beim Genie nicht ebenso aufgefasst werden, warum Hallucinationen bei diesem immer physiologischer Natur und nicht gelegentlich durch einen vorübergehenden krankhaften Zustand bedingt sein sollen. In einem noch entschiedeneren Irrthume befindet sich Hirsch, wenn er annimmt, dass beim echten Genie die erhöhte Leistungsfähigkeit auf einer allgemeinen Verfeinerung des psychischen Organismus beruht, und er jene Individuen, bei welchen glänzende Begabung auf einzelnen Gebieten neben mangelhafter Ent-

wicklung anderer psychischer Fähigkeiten sich zeigt, nur als „Pseudogenies" gelten lassen will, deren geistige Verfassung die Folge einer Entwicklungsstörung bildet und dem Gebiete der Entartung angehört, was beim echten Genie nie der Fall sein soll. W. Hirsch übersieht hier gänzlich, dass das Genie mit völlig gleichmässiger höherer Entwicklung der geistigen Fähigkeiten, wie sie eine allgemeine Verfeinerung des psychischen Organismus bedingen müsste, erst noch zu entdecken ist [1]). Die sogenannten Universalgenies, von denen so viel schon gesprochen wurde, existiren nur in der Phantasie Ununterrichteter. In Wirklichkeit haben selbst diejenigen Geistesheroen, deren Seelenleben relativ die grösste Harmonie aufwies, in Bezug auf einzelne geistige Fähigkeiten grosse Unterschiede gezeigt. So besass Goethe für Mathematik keinerlei, für Zeichnen nur ein sehr bescheidenes Talent, und seine Leistungen auf letzterem Gebiete waren trotz vieler Bemühungen recht mittelmässig. Ob und in wie weit bei jenen Auserwählten, deren Genialität von keiner Seite angezweifelt wird, geistiges Ebenmafs bestand, ist eine Thatfrage, die noch vieler eingehender Untersuchungen bedarf. Forel hat sicher Recht, wenn er bemerkt: „Unter den berühmten Genies ist zweifellos sehr viel Flittergold als Zuthat oder Nimbus hinzugekommen, das sehr schwer aus dem Wahren auszuscheiden ist." Meines Erachtens kann man nach den derzeitigen Erfahrungen wohl vielseitige und einseitige Genies unterscheiden, aber es ist wissenschaftlich unzulässig, bei dem echten Genie eine Art der Begabung vorauszusetzen, für welche der Nachweis fehlt, und auf Grund einer solchen Annahme das Genie von der Entartung principiell abzusondern und letzterer lediglich die einseitig Hochbegabten ausnahmslos zu überweisen. Noch weniger ist es zu rechtfertigen, wenn Hirsch die einseitigen Genies, die er nur als „Pseudogenies" gelten lassen will, als Repräsentanten eines Krankheitstypus mit bestimmten Symptomen bezeichnet.

Schon der Umstand, dass unter den geistig hervorragenden Personen, die bekanntermaassen psychisch erkrankten, sich auch einzelne zweifellos echte Genies befinden und die Form der Erkrankung bei diesen auf hereditäre Veranlagung hinweist (periodische Melancholie bei Tasso, Paranoia bei Rousseau) spricht dafür, dass Genie und Entartung sich nicht principiell trennen lassen. Man wird hierin absolut nichts Anstössiges, der richtigen Schätzung des Genies Abträgliches finden können, wenn man sich gewöhnt hat, mit Moebius als Ent-

[1]) Moebius bemerkt: Man kann unbedenklich zugeben, dass ein genialer harmonischer Mensch denkbar sei, und dass man nur auf den Nachweis warten wolle. Aber man darf nicht leugnen, dass soweit die Erfahrung reicht, die Disharmonie nachzuweisen ist und zwar um so deutlicher, je vollständiger unsere Kenntnisse sind.

artung jede vererbbare Abweichung vom Typus aufzufassen, und darunter nicht, wie es noch so vielfach geschieht, lediglich eine Abweichung in der Richtung der Verschlechterung, insbesonders auf ethischem Gebiete, zu erblicken. Das Genie ist zweifellos eine Abweichung vom Typus, der man die Vererbungsmöglichkeit nicht absprechen kann, sohin ist das Genie von dem Gebiete der Erscheinung, die man der Entartung im allgemeinsten Sinne zuzuweisen hat, nicht auszuscheiden und zwar gleichgiltig, ob bei demselben auf seelischem Gebiete mehr oder weniger Disharmonie sich geltend macht [1]).

Von den Autoren, die in der uns hier beschäftigenden Frage einen mehr vermittelnden Standpunkt einnehmen, verdient insbesonders Toulouse Erwähnung, der in seiner Arbeit „Zola“ für das Verständniss höherer geistiger Begabung durch individual psychologische Untersuchungen eine neue und sichere Grundlage zu schaffen unternahm. Der Autor gibt zu, dass die Theorien, welche für den Zusammenhang des Genies mit der Neuropathie eintreten, sich auf zahlreiche Thatsachen stützen, die insbesonders von Moreau und Lombroso gesammelt wurden. Toulouse betont jedoch zugleich, dass bei näherer Prüfung des von den genannten Forschern zusammengestellten Materials sich Mängel finden, welche den Werth desselben bedeutend reduciren. So erwähnt Toulouse unter Anderem, dass Lombroso unter den geisteskranken Genies Poë und Gounod anführt, während in keiner Weise erwiesen ist, dass die Genannten irrsinnig waren. Toulouse hält es für möglich, dass eine feinere nervöse Organisation (das neuropathische Temperament) in gleicher Weise für die Schaffung exceptioneller Werke wie für die Erzeugung psychopathischer Störungen nöthig ist. „Die Ursprungsbedingungen wären dann für beide die gleichen, und man würde verstehen, dass die beiden Hauptfolgen, das Talent und die Neuropathie, zusammen oder isolirt, je nach dem Vorliegen verschiedener dunkler Combinationen eintreten könnten.“ Der Autor erklärt auch, dass nach seinen persönlichen Erfahrungen das neuropathische Temperament mit der intellectuellen Superiorität gewöhnlich verknüpft zu sein scheint. Trotz alledem ist Toulouse weit davon entfernt, die Neuropathie als eine nothwendige Vorbedingung des Genies zu betrachten. „Ich glaube“, bemerkt er, „dass die Gesundheit, das vollkommene Gleichgewicht für die geistige Arbeit ebenso nützlich ist wie für körperliche. Wenn hervorragende Geister schöne Werke inmitten von neuropathischen Störungen zu Stande gebracht haben, bin ich geneigt, anzunehmen, dass ihnen dies gelang trotz dieser und nicht wegen dieser Schwächen (infirmités).“

---

[1]) Einen ähnlichen Gedanken hat Schopenhauer geäussert, wenn er Bd. V, S. 218 bemerkt: die Physiologie könnte der Strenge nach einen solchen Ueberschuss an Gehirnthätigkeit (das Genie) den monstris per excessum beizählen.

Toulouse kommt zu dem Schlusse, dass die Nervenkrankheiten lediglich parasitäre Affectionen des Genies bilden.

Lombroso zählt trotz aller Verunglimpfungen, die ihm zu Theil wurden, zu jenen hervorragenden Forschern, die selbst durch ihre Irrthümer befruchtend auf die Wissenschaft wirken. Durch seine Arbeiten erhielt das Studium des Genies eine mächtige Anregung. Wie wir sahen, hat der Autor nicht darin geirrt, dass er das Genie mit der Entartung in Verbindung brachte, sondern, dass er dasselbe als eine ganz besondere und in gewissem Sinne schwere Form der Entartung, eine dem Gebiete der Epilepsie angehörende Degenerationspsychose, hinstellte. Lombroso hat sich offenbar von den krankhaften Elementen, die bei zahlreichen geistig hochstehenden Personen nachweisbar sind, in der pathologischen Taxirung des Genies zu weit fortreissen lassen und ist dabei zu einer ganz unhaltbaren Deutung derselben gelangt. Die vorliegenden Erfahrungen gestatten weder das Genie allgemein als Psychose (Geisteskrankheit) aufzufassen, noch viel weniger dasselbe dem Gebiete der Epilepsie zuzuweisen. Wir wissen heutzutage, dass die Epilepsie sich in Anfällen äussern kann, die sich lediglich als psychische Störungen von kürzerer oder längerer Dauer charakterisiren (psychische Epilepsie). Die Kranken können während solcher Anfälle die complicirtesten Handlungen unternehmen, sich auf Reisen begeben u. s. w., es ist aber bisher noch nie beobachtet worden, dass dieselben während der fraglichen Anfälle, ähnlich wie dies in gewissen somnambulen Zuständen der Fall ist, eine höhere Intelligenz als in ihrem normalen Zustande bekundeten und Leistungen zu Stande brachten, die ihnen ausserhalb des Anfalls nicht gelangen. Die geistige Verfassung im Zustande des psychisch-epileptischen Anfalles ist im günstigsten Falle dem normalen Zustande gegenüber unter-, nicht überwerthig. Den Zustand genialen Schaffens mit einem epileptischen Anfall zu identificiren, ist daher ganz und gar unzulässig. Epileptische mit sehr seltenen Anfällen können zwar, wie ich selbst mehrfach beobachtete, einen sehr hohen Grad von Intelligenz aufweisen; mehrere der geschichtlich bedeutsamsten Genies, so Julius Caesar und Napoleon, sollen auch an seltenen epileptischen Anfällen gelitten haben, allein das Genie, resp. die Intelligenz hatte hier sicher nicht ihre Quelle in der Epilepsie.

Wenn wir zu einer Verständigung darüber gelangen wollen, ob und inwieweit dem Genie ein pathologischer Zug anhaftet, und wie es sich speciell mit den so viel diskutirten Beziehungen des Genies zum Irrsein verhält, müssen wir vor allem berücksichtigen, dass wir es hier mit schwankenden Begriffen zu thun haben. Die Bezeichnungen „pathologisch“ und „Irrsein“ werden nicht allseitig und überall in demselben Sinne gebraucht. Unser Urtheil darüber, ob ein Zustand als patho-

logisch (krankhaft) zu betrachten ist, hängt davon ab, was wir als Norm erachten. Für das als normal, speciell auf geistigem Gebiete Anzusehende, existiren jedoch keine feststehenden Regeln; der geistige Normalmensch muss erst noch construirt werden. Hiezu kommen noch weitere Schwierigkeiten. Wie Finzi in seiner trefflichen Arbeit[1]) gezeigt hat, führen die Schwankungen des normalen Seelenlebens zu Erscheinungen, welche nicht nur mit psychopathischen Symptomen Aehnlichkeit haben, sondern wahre Abbilder derselben darstellen. Ein Zustand kann ferner abnorm sein, ohne desshalb als krankhaft angesehen werden zu müssen. Der Besitz einer 6. Zehe z. B. ist eine Abnormität, aber keine Krankheit. Mit dem Irrsinn verhält es sich ähnlich wie mit dem Pathologischen. Viele Psychiater haben eine Neigung, dem Irrsinn psychische Anomalien zuzuweisen, die von anderen nicht als Symptome geistiger Erkrankung gedeutet werden. Man spricht z. B. von einem Zwangsvorstellungsirrsein in Fällen, in welchen andere nur eine Zwangsvorstellungsneurose annehmen und Irrsein ausschliessen.

Fragen wir uns nunmehr, welcher Art die geistigen Anomalien im Allgemeinen sind, welche bisher bei genialen Personen festgestellt werden konnten, so müssen wir, um zu einer richtigen Würdigung derselben zu gelangen, vor Allem eine wichtige Unterscheidung hier berühren.

Wie auf körperlichem, so ist auch auf geistigem Gebiete zwischen Gesundheit und Krankheit keine strenge Grenze zu ziehen. Es giebt seelische Phänomene, die nicht mehr als völlig dem Bereiche der Norm angehörig und auch nicht als ausgesprochen krankhaft sich betrachten lassen, die also an der Grenze von Normalem und Pathologischem stehen. An diese Erscheinungen schliessen sich die zweifellos pathologischen psychischen Abweichungen an, welche den seelischen Gesammtzustand nicht beeinflussen und auch nicht aus einer Veränderung desselben hervorgehen und deshalb nicht Symptome einer Geisteskrankheit bilden. Das Bestehen einer einzelnen oder einer Mehrzahl solcher psychischer Anomalien macht den Befallenen also noch nicht geisteskrank. S. B. Koch hat die hier in Frage stehenden seelischen Abweichungen unter dem Titel „psychopathische Minderwerthigkeiten“ zusammengefasst. Von diesen unterscheiden sich die Symptome der Geisteskrankheiten dadurch, dass dieselben den Kern der geistigen Persönlichkeit in irgend einer Form betreffen. Eine Phobie, eine Zwangsvorstellung z. B. lässt die geistige Persönlichkeit des Individuums in ihrem Wesen intakt, zählt daher nur zu den psychopathischen Minderwerthigkeiten; eine Wahnidee bedeutet dagegen eine viel schwerere

---

[1]) Finzi: Die normalen Schwankungen der Seelenthätigkeiten. Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, Heft IV.

Störung im geistigen Organismus und bildet daher immer ein Symptom einer geistigen Erkrankung. Die psychischen Anomalien, die sich bei genialen Menschen finden, gehören weitaus vorherrschend dem Gebiete der psychopathischen Minderwerthigkeiten an, bedeuten also zumeist kein Irrsein. Diese Unterscheidung hat nicht lediglich den Werth eines Wortstreites, sondern ist von wesentlicher Bedeutung für die Auffassung des Genies im Allgemeinen und die Beurtheilung einzelner genialer Personen im Besonderen. Es würde für unser Verständniss ein Räthsel bilden, wie sich die schwere geistige Schädigung, welche das Irrsein nach unserer Auffassung immer repräsentirt, mit der höchsten Leistungsfähigkeit des menschlichen Geistes vereinigen soll. Dagegen bildet das Vorkommen psychopathischer Minderwerthigkeiten, d. h. von Anomalien von geringerer Dignität auf einzelnen seelischen Gebieten bei der grossen Mehrzahl genialer Menschen keinen Umstand, der sich für unser Fassungsvermögen mit den höchsten geistigen Leistungen nicht in Zusammenhang bringen liesse. Man könnte sich zunächst denken, dass die Disharmonie, die beim Genie die übermächtige Entwicklung einzelner geistiger Gaben bedingt, zu Störungen führt, die sich in der Form der in Frage stehenden psychopathischen Erscheinungen äussern, dass also das Genie, wie man schon öfters gesagt hat, für seine Grösse durch Schwächen in der einen oder anderen Hinsicht büssen muss. Diese Auffassung scheint mir wenigstens nicht für alle Fälle berechtigt. Dieselben psychopathischen Minderwerthigkeiten, denen wir beim Genie begegnen, treffen wir sehr häufig bei nicht genialen Individuen, bei mässig begabten sowohl als geistig hochstehenden. Dieselben beruhen zum grossen Theile auf ererbter Veranlagung. Wir können daher ihr Vorkommen bei genialen Naturen nicht als eine nothwendige Folge der durch überragende Begabung gesetzten Abnormität betrachten. Soweit es sich hierbei nicht um erst während des Lebens acquirirte Schädigungen handelt, müssen dieselben zum grösseren Theil jedenfalls als Aeusserungen einer ererbten psychopathischen Disposition, die mit der ererbten hohen geistigen Begabung nur verknüpft ist, angesehen werden. Ein nicht unerheblicher Theil der pathologischen Erscheinungen beim Genie ist jedoch auf seine Thätigkeit und seine Lebensverhältnisse zurückzuführen. Die andauernden und schweren geistigen Anstrengungen, die ihm sein ungestümer Schaffensdrang auferlegt, die gemüthlichen Erregungen, welche durch Misserfolge, unverständige und missgünstige Gegnerschaft und nicht selten auch durch eine drückende materielle Lage verursacht werden, Zweifel an dem eigenen Können oder an der Wichtigkeit des eingeschlagenen Weges, all der Sturm und Drang eines an Wechselfällen reichen Lebens, zu dem sich noch schädigende Lebensgewohnheiten und körperliche Leiden gesellen mögen, können die Widerstandsfähigkeit des Nervensystems auf eine schwere Probe stellen.

Es hängt von verschiedenen, zum Theil zufälligen Factoren, der ererbten Veranlagung des Nervensystems, Erziehung, Unterstützung durch einflussreiche und wohlwollende Personen, Zeitumstände etc. ab, ob das Genie unter all den erwähnten Einwirkungen sich gesund erhält und sich zur vollen Entfaltung seiner Kraft durcharbeitet oder mehr oder minder psychisch und körperlich kränklich wird oder aber auch auf seinem Wege ganz erliegt und zu Grunde geht. Zu letzterem Ende tragen zumeist schädliche Lebensgewohnheiten (Alkoholismus und sexuelle Ausschweifungen) wesentlich bei. Dass eine Zahl hervorragender Männer der verschiedensten Berufskreise in ausgesprochenen Irrsinn verfiel oder durch Selbstmord endete, kann nach dem Angeführten wohl nicht Wunder nehmen. Es seien hier nur erwähnt: von Dichtern Lucretius, Tasso, Lenau, Gutzkow, Guy de Maupassant; von Philosophen Rousseau, Comte und Nietzsche; von Naturforschern Swammerdam, Cardanus, Albr. v. Haller, Johannes Müller; von Componisten Donizetti und Schumann.

Indes steht die Zahl der von Irrsinn heimgesuchten bedeutenden Männer gegenüber den lediglich mit psychopathischen Minderwerthigkeiten behafteten offenbar so weit zurück, dass sich aus derselben irgend welche Schlüsse über eine Verwandtschaft oder gar Zusammengehörigkeit von Genie und Irrsinn nicht ziehen lassen.

In der Beurtheilung einzelner genialer Personen erweist sich unsere hier dargelegte Auffassung, wie wir schon andeuteten, von wichtiger Consequenz. Für Lombroso zählt Schopenhauer zu den geisteskranken Genies; nach seiner Auffassung ist sogar bei Schopenhauer „der ausgeprägteste Typus von Wahnsinn bei grossem Geiste“ vertreten. Nach unserer Ansicht war Schopenhauer keineswegs geisteskrank, sondern lediglich mit psychischen Anomalien behaftet, die wir als psychopathische Minderwerthigkeiten zu betrachten haben. Schopenhauer zählt unzweifelhaft nicht zu jenen Genies, die durch ihren Charakter, durch herzgewinnende Eigenschaften ebenso sehr als durch imposante Leistungen die Verehrung der Näher- wie der Fernstehenden sich erwarben. Sein Lebensbild zeigt uns eine Reihe durchaus abstossender, zum Theil sogar entschieden widerwärtiger Züge, und in seinem Charakter finden sich gar manche widersprechende Elemente. Er verachtet die Welt und legt doch auf deren Urtheil das grösste Gewicht, er ist trotz seines durchdringenden Verstandes und der eminenten Schärfe seines Urtheils nicht frei von Aberglauben (speciell in Bezug auf die Bedeutung von Träumen). Er lebt trotz seiner pessimistischen Lebensauffassung in ächt hypochondrischer Furcht vor Krankheiten u. s. w. Alle Mängel und Widersprüche in seinem Charakter sind jedoch nichts weiter als in das Gebiet der psychopathischen Minderwerthigkeiten fallende Erscheinungen, ebenso wie die melancholische Verstimmung,

die bei ihm mehrfach längere Zeit hindurch bestand, die Angstzustände, an welchen er bis in sein Alter litt, seine übermässige Empfindlichkeit gegen Geräusche, seine Neigung zu raschem Stimmungswechsel und Anderes. Was Lombroso als Symptome von Grössen- und Verfolgungswahn erachtet, sind dagegen lediglich Aeusserungen eines in gewissem Maasse jedenfalls berechtigten erhöhten Selbstgefühls und Uebertreibungen in der Beurtheilung der ihm erwachsenen Gegnerschaft, die durch eine gereizte Stimmung sich zur Genüge erklären und noch im Bereiche des Physiologischen liegen. Kurz, unter allen Momenten, welche Lombroso zur Charakterisirung der Persönlichkeit Schopenhauer's anführt, findet sich nicht eines, das mit irgend welcher Berechtigung als Symptom einer ausgesprochenen Geisteskrankheit gedeutet werden könnte.[1]) Wenn Schopenhauer auch von manchen seiner Zeitgenossen für verrückt gehalten wurde, so liegt dies nur an dem Missbrauche, der mit dem Worte „verrückt“ getrieben wird. Der populäre Sprachgebrauch bezeichnet speciell gewisse auffällige Neigungen und Charakteranomalien, die wir zu den psychopathischen Minderwerthigkeiten zählen, schlechtweg als Verrücktheit. Da sich solche bei genial Veranlagten häufig finden, haben die Bezeichnungen „genial“ und „verrückt“ für die Auffassung gewisser Kreise eine intime Beziehung erlangt, die den uns bekannten Thatsachen keineswegs entspricht.

Was ergibt sich nun aus dem Angeführten? Wir können vorerst nur sagen, dass das Genie neben seiner ein- oder vielseitigen eminenten geistigen Veranlagung sehr häufig als ererbte Mitgabe einen pathologischen Zug, eine Disposition zu psychischen und nervösen Anomalien zur Welt bringt. Dieser Zug kann (bei mehr einseitigen Genies) mit der angeborenen höheren Befähigung ursächlich zusammenhängen, aber auch dieselbe lediglich begleiten; er kann stärker oder geringer entwickelt sein, sodass während des Lebens mehr oder weniger psychische Anomalien zu Tage treten und es unter Umständen selbst zur Ausbildung einer unbezweifelbaren geistigen Erkrankung kommt. Hiezu treten die

---

[1]) Möbius bezeichnet in der Vorrede zu seinem Werke über Schopenhauer Lombroso's Schilderung der Persönlichkeit des Philosophen als ein „Zerrbild“, welches dadurch entstand, dass der italienische Gelehrte als Quelle für seine Angaben die Schmähschrift des Dr. v. Seidlitz über Schopenhauer benützte. Möbius hat seine Lebensbeschreibung Schopenhauer's offenbar von einem dem Philosophen günstigeren Standpunkte aus unternommen, dabei sich jedoch keineswegs bemüht, das Pathologische an der Persönlichkeit des Philosophen irgendwie zu bemänteln oder zu verkleinern. Wir dürfen vielmehr bei dem gründlichen Quellenstudium, auf dem die Möbius'sche Arbeit fusst, annehmen, dass in derselben die bei Schopenhauer vorhandenen psychischen Anomalien in ihrem vollen Umfange und in durchaus zutreffender Weise dargelegt werden. Doch kann ich auch unter den Angaben, welche die Möbius'sche Schrift enthält, durchaus nichts finden, was meinen oben vertretenen Anschauungen irgendwie widerspräche.

durch das Leben und den Kampf um's Dasein bedingten Schädigungen des Nervensystems mit ihren Folgezuständen. Auch die Erfahrungen bezüglich der Vererbung lassen keinen weitergehenden Schluss zu. So bemerkt Forel: „Wir sehen in Psychopathenfamilien Genie, Talent und Geistesstörung, sogar Idiotismus vielfach abwechseln. Aber man muss unterscheiden. Es giebt viele erblich degenerirte Familien von Geisteskranken, wo niemals besonders hervorragende Leute vorkommen. Es giebt aber solche, wo Genie, Psychosen, Psychopathie und Talent abwechseln. Es giebt aber auch relativ normale Familien, die viele hervorragende Menschen erzeugen. Hier liegt alles in der richtigen Zuchtwahl bedeutender Menschen, bei Vermeidung erblich degenerirender Factoren, wie Alkohol, Lues etc.“ Speciell in einzelnen Künstler- und Gelehrtenfamilien hat man die Vererbung einer hohen Begabung durch mehrere gesunde Generationen beobachtet.

Das im Vorstehenden Dargelegte, wie wichtig dasselbe auch für eine richtige Würdigung der genialen Begabung sein mag, giebt uns doch noch keine Antwort auf die Frage, ob die im genialen Schaffen sich kundgebende erhöhte Geisteskraft einer pathologischen Quelle entstammt oder nicht. Wir können zwar ohne Weiteres sagen, dass das Genie in der Regel nicht durch krankhafte, während des Lebens acquirirte Veränderungen im Gehirn zu Stande kommt, wenn auch pathologische Vorgänge im Gehirn gelegentlich zur Entfaltung einer höheren Begabung auf dem einen oder anderen Gebiete den Anstoss geben. Es bleibt daher noch zu entscheiden, ob die Natur einen Ueberschuss an geistiger Leistungsfähigkeit zu produciren vermag, ohne gleichzeitig Schulden zu machen, einen Ueberschuss auf der einen Seite, dem nicht ein Manko an Fähigkeiten auf der anderen Seite gegenüber steht. Es ist nicht zu verkennen, dass das seelische Gesammtvernalten mancher genialer Männer die Berechtigung dieser Frage ausser Zweifel stellt. Ziehen wir z. B. den Fall Schopenhauer's in Betracht, so können wir bei unbefangenster Beurtheilung seiner Persönlichkeit nicht in Abrede stellen, dass in seinem Seelenleben eine auffällige Disharmonie zu Tage trat. Seinem gewaltigen Intellekt stehen erhebliche Mängel in der Gefühls- und Willenssphäre gegenüber (namentlich der ersteren). Schopenhauer stammte von einer Mutter, welche als eine Frau ohne Gemüth geschildert wird, und so ist es begreiflich, dass bei ihm die altruistischen Gefühle wenig entwickelt waren, obwohl bei ihm zweifellos eine erhöhte Emotivität bestand Die Steigerung der gemüthlichen Erregbarkeit beschränkte sich jedoch auf das seine Person Betreffende. Die übertriebene (krankhafte) Besorgtheit für seine Gesundheit und seinen Besitz vergesellschaftete sich nicht mit irgend welcher Rücksichtnahme auf die Gefühle Anderer. Seine Willenskraft war andererseits nicht ausreichend,

ihn von thörichten und selbt seine Interessen schädigenden Handlungen abzuhalten, wenn er unter dem Einflusse von Affecten stand. Fassen wir jedoch die bei Schopenhauer vorliegende geistige Disproportionalität näher in's Auge, so kann jedenfalls nicht daran gedacht werden, dass die Kosten des Intelligenzüberschusses bei ihm durch den Ausfall auf den Gebieten des Gefühls und des Willens gedeckt wurden. Wir dürfen uns überhaupt in den Fällen, in welchen wir neben genialer Begabung psychische Defecte beobachten, den Zusammenhang dieser Factoren nicht in der Weise vorstellen, dass die Natur hier in ihrer Laune eine ungleichmässige Vertheilung einer an sich normalen (oder übernormalen) Summe von Seelenkräften vorgenommen hat, in der Weise, dass sie der einen Seite des Seelenlebens entzog, was sie der anderen über die Norm hinzufügte. Das, was wir über das materielle Substrat der einzelnen psychischen Thätigkeitssphären wissen, leistet einer derartigen Idee keinen Vorschub. Mehr Berechtigung hat jedenfalls die Annahme, dass die geniale Gehirnveranlagung eine Abweichung vom Durchschnittstypus der Rasse in gewissen Richtungen darstellt, mit welcher sich Abweichungen in anderen Richtungen verknüpfen können. Dabei muss die Intensität der positiven Abweichung (Steigerung über die Norm) der der negativen (dem Defecte) in keiner Weise entsprechen. Nicht um einen Ausgleich, sondern um coordinirte von der gleichen Ursache abhängige Erscheinungen würde es sich dann handeln, und als pathologisch können nur die Fälle angesehen werden, in welchen im Bereiche der intellektuellen Veranlagungen oder in der Entwicklung der Gemüths- oder Willenssphäre (oder Beider) Mängel vorliegen, die über die in der Breite der Norm sich findenden Schwankungen entschieden hinausgehen.

Meine Auffassung im obigen Punkte stimmt nicht ganz mit der unseres sehr geschätzten Mitarbeiters Möbius überein. In seiner Abhandlung über Nietzsche bemerkt dieser Autor (S. 29): „Der Mangel an Harmonie, die ungleichmässige Entwicklung der einzelnen Fähigkeiten ist das Merkmal der grossen Talente und der Genies überhaupt; sie sind in diesem Sinne sammt und sonders pathologisch und Ergebnisse der Entartung."

Ich kann den Mangel an Harmonie und die ungleichmässige Entwicklung der einzelnen Fähigkeiten nicht als Merkmal der grossen Talente und Genies betrachten, da dieses Verhalten sich auch bei geistig weniger hochstehenden Individuen ungemein häufig findet. Es ist bei diesen Personen nur weniger auffällig, weil ihr geistiger Zustand weniger Aufmerksamkeit auf sich zieht. Menschen mit völlig gleichmässiger Entwicklung der verschiedenen psychischen Anlagen dürften sich überhaupt nur selten finden. Ich will hier nur einige Beispiele anführen. Zahlreiche intellektuell wohlbegabte Menschen entbehren völlig des Talents für Musik oder Zeichnen, und andererseits begegnen wir wieder solchen, die bei einem sehr beachtenswerthen Talente für Musik oder Zeichnen im Uebrigen keineswegs sehr begabt sind. Man hat erhebliches musikalisches Talent selbst bei Schwachsinnigen beobachtet. Ungemein viele Gelehrte besitzen von dem, was man als praktischen Verstand bezeichnet, nur

sehr wenig, und umgekehrt ermangeln wiederum Geschäftsleute von eminentem praktischem Verstande der Befähigung für abstraktes Denken. Das Talent für Mathematik fehlt ebenfalls bei vielen im Uebrigen sehr wohlbegabten Menschen. Bei Erwägung dieser Thatsachen kann man in der aussergewöhnlichen Entwicklung geistiger Fähigkeiten und der dadurch gegebenen Disharmonie an sich noch nichts Pathologisches, sondern nur eine Abnormität, ähnlich dem Riesenwuchs auf körperlichem Gebiete, erblicken. Einen pathologischen Charakter gewinnt das Genie erst dann, wenn bei demselben psychische Defecte oder andere Erscheinungen vorhanden sind, welche zweifellos dem Gebiete des Pathologischen angehören und seinen Geisteszustand auch unabhängig von der excessiven Entwicklung einzelner Fähigkeiten zu einem pathologischen stempeln würden.

Während wir auf Grund des eben Dargelegten und bei Berücksichtigung der an früherer Stelle erwähnten psychopathischen Minderwerthigkeiten, die bei Schopenhauer bestanden, das Genie dieses Philosophen als ein pathologisches ansprechen dürfen, begegnen wir anderen Genies, bei welchen die schöpferische Kraft sicher keinem krankhaften Mutterboden entsprang. Der Typus eines solchen Genies ist Kant.

Bei dem grossen Philosophen vereinigte sich überragende Intelligenz mit bewunderungswürdiger Willenskraft. Den bescheidensten äusseren Verhältnissen entstammend und von Haus aus von schwächlicher Constitution, hätte er sein grosses Lebenswerk nicht zu Stande gebracht und bis in ein sehr hohes Alter seine Arbeitskraft sich erhalten, wenn er nicht mit gleich unbeugsamer Energie und gleicher Ausdauer an der Förderung seiner Gesundheit, wie an der Erreichung seiner wissenschaftlichen Ziele gearbeitet hätte. Wenn bei ihm neben den Grossthaten seiner Intelligenz und seines Willens das Gefühlsleben zurücktritt, so ist dies in der Art seiner Beschäftigung und seiner Verhältnisse begründet. Kant war jedoch auch in Hinsicht auf das Gemüth eine reich und vornehm angelegte Natur. Strenge gegen sich und von seltenem Pflichtgefühle, dabei aber warmherzig und zartfühlend, für seine Freunde und Verwandte jederzeit opferwillig, den Armen ein Wohlthäter, in Gesellschaft heiter und liebenswürdig, so präsentiert sich uns der grosse Denker als eine durchaus harmonische Persönlichkeit. Kant war jedoch nicht nur, was seine seelische Veranlagung anbelangt, ohne jeden pathologischen Defect, sondern auch von seinen reiferen Jahren an bis in die letzte Zeit seines Lebens frei von ausgesprochenen psychischen Anomalien, so dass er trotz seiner Genialität als geistig normal angesehen werden muss.[1])

[1]) Kant litt, wie berichtet wird, in Folge seiner „engen und schmalen Brust", d. h. in Folge einer wahrscheinlich rhachitischen Thoraxdeformation, welche die Lage und Function des Herzens nicht unbeeinflusst liess, an Beklemmungszuständen, welche in seinen jüngeren Jahren zeitweilig sich mit hypochondrisch melancholischer Verstimmung verknüpften. Kant gelang es jedoch, sich von diesen Verstimmungen

Wieder einen anderen Typus der Genialität, der in psychopathologischer Hinsicht gewissermaſsen eine Mittelstellung zwischen den von Kant und Schopenhauer vertretenen Typen einnimmt, repräsentirt Goethe. Der Dichterfürst war zweifellos ebensowohl ein Genie des Intellekts als des Gefühls. Sein Gefühlsleben stand an reicher Entwicklung und anregender Kraft seinem gewaltigen Intellekt nicht nach, und wenn er sich nicht zugleich als ein Genie des Willens erwies, so liegt dies jedenfalls zum Theil in der Richtung seiner Thätigkeit, welche zur Entfaltung ganz aussergewöhnlicher Willensleistungen wenig Gelegenheit gab. Allein sein Willensvermögen stand jedenfalls mit seiner übrigen geistigen Begabung in solchem Einklange, dass er immer und überall die Ziele, die er sich gesteckt hatte, vor Augen behielt und nach Aussen keine Disharmonie in seinem Wesen hervortreten liess. Er war ein Meister in der Selbstbeherrschung, und die olympische Ruhe, die er bei allen inneren Kämpfen und Schwankungen nach Aussen hin bewahrte, ist zur Genüge bekannt. Dass seine Begabung auf allen intellektuellen Gebieten keine ganz gleichmässige war, kommt daneben nicht in Betracht. Bei ihm bestand ebenso wie bei Kant jedenfalls kein Mangel, keine Unzulänglichkeit, die als pathologisch sich ansprechen liesse. In ihm hat offenbar die Natur ein Surplus geleistet, ohne entsprechende Schulden zu machen.

Goethe war jedoch nicht frei von gewissen pathologischen Zügen, die sich bei ihm zum Theil bis in das Greisenalter geltend machten. Es seien hier nur die auffälligen, äusserlich unmotivirten Schwankungen in seinem Gemüthszustande und öfters wiederkehrende leichte Erregungszustände erwähnt.[1]) Indess waren diese psychischen Anomalien zweifellos nicht die Quelle seiner schöpferischen Kraft, sie waren nicht von einer Art, dass man sich sein Genie nicht unabhängig von denselben denken könnte, während auf der anderen Seite zugegeben werden muss, dass dieselben seine geistige Production zeitweilig mehr oder minder beeinflussten. In Goethe sehen wir daher die Genialität mit pathologischen Elementen verknüpft, diese aber nicht in einer Weise entwickelt und wirksam, dass sie seinem geistigen Gesammtwesen den Charakter des Pathologischen aufzuprägen vermögen.

durch die Macht seines Willens zu befreien, indem er sich mit Erfolg bemühte, die peinlichen Beklemmungsgefühle zu ignoriren. Wir haben daher keinen Grund anzunehmen, dass der Philosoph sich in späteren Jahren nicht völliger geistiger Gesundheit erfreute.

[1]) Bezüglich des Näheren möchte ich auf die Schrift von Möbius „Ueber das Pathologische bei Goethe" 1898 verweisen, wenn ich auch mit den Ansichten dieses Autors über die Persönlichkeit Goethe's nicht in allen Punkten übereinstimme.

Wir sehen aus den angeführten Beispielen, dass die Frage, ob die geniale Schaffenskraft pathologischen Ursprungs ist, oder lediglich eine an sich nicht krankhafte Steigerung normaler Fähigkeiten bildet, eine allgemein zutreffende Beantwortung nicht gestattet. Die bisherigen Erfahrungen nöthigen uns, mit beiden Fällen zu rechnen, und es bleibt weiteren eingehenden Untersuchungen vorbehalten zu zeigen, ob und wie weit bei einzelnen Genies und Gruppen von Genies das Physiologische oder das Pathologische überwiegt, respective allein das Feld beherrscht.

Dass zur Lösung dieser Aufgabe das Zusammenwirken Vieler nothwendig ist, muss bei dem gewaltigen vorliegenden Materiale als selbstverständlich bezeichnet werden. Viel könnte es zur Klärung der Sachlage dienen, wenn geistig hervorragende Personen, dem Beispiele Zola's folgend, in grösserer Zahl ihr psychisches Gesammtverhalten einer eingehenden psychologischen Analyse unterziehen liessen. Hiezu besteht jedoch vorerst wenig Aussicht, und sind wir daher in der Hauptsache auf die Benutzung der biographischen Literatur angewiesen, welche trotz ihres Umfanges in Bezug auf die einzelnen zu beurtheilenden Fälle zum Theil noch recht erhebliche Lücken aufweist, Lücken, die vielleicht nie sich ergänzen lassen, weil man bei der Darstellung der Lebensgeschichte hervorragender Männer sich nur zu häufig mehr mit ihren Thaten als mit ihrer Persönlichkeit, ihrem geistigen Verhalten in ihrem Privatleben, beschäftigt hat.

Im Folgenden soll untersucht werden, in wie weit das im Vorstehenden Dargelegte für eine bestimmte Gruppe genialer Männer zutrifft. Ich habe als Objecte meiner Studie Vertreter der bildenden Kunst, Maler und Bildhauer, aus zwei Gründen gewählt, einerseits weil in dem bisherigen Streite über die Natur des Genies die bildenden Künstler verhältnissmässig wenig Berücksichtigung gefunden haben, andrerseits weil die biographische Literatur über diese in neuerer Zeit mächtig angewachsen ist und daher die wünschenswerthen Aufschlüsse in grösserem Umfange gewährt, als dies früher der Fall war. Mein Bemühen war darauf gerichtet, ein möglichst vollständiges Bild der geistigen Persönlichkeit der in Betracht gezogenen Männer zu gewinnen und auf Grund dieses Gesammtbildes zu entscheiden, ob und wie weit eine Disharmonie in dem seelischen Verhalten der Betreffenden bestand und ihre geniale Kraft einem gesunden oder krankhaften Boden entsprang. Wir werden am Schlusse sehen, wie weit sich aus dieser Analyse Folgerungen bezüglich des Genies im Allgemeinen und des künstlerischen Genies im Besonderen ziehen lassen. Meine Studie beschäftigte sich mit folgenden Künstlern:

Lionardo da Vinci . . . 1452—1519
Michelangelo . . . . . 1475—1564
Tizian . . . . . . . . . 1477—1576

| | |
|---|---|
| Raffaello Santi . . . . | 1483—1520 |
| Dürer . . . . . . . . . | 1471—1528 |
| Holbein . . . . . . . . | 1495—1543 |
| Rubens . . . . . . . . . | 1577—1640 |
| Rembrandt . . . . . . | 1606—1669 |
| Meissonnier . . . . . . | 1813—1891 |
| Millet . . . . . . . . . | 1814—1875 |
| Böcklin . . . . . . . . | 1827—1900 |
| Feuerbach . . . . . . . | 1829—1880. |

Das Studium des benützten biographischen Materials erfolgte selbstverständlich nach einem einheitlichen Plane. Nach diesem sollte zunächst bei den einzelnen Künstlern die erbliche Veranlagung und die geistige Entwicklung in der Jugendzeit festgestellt werden und bei der Prüfung des seelischen Verhaltens des Erwachsenen die verschiedenen Seiten des psychischen Lebens gleich sorgfältige und kritische Berücksichtigung finden. Meine Nachforschungen waren im Einzelnen auf folgende Punkte gerichtet:

1. Abstammungs- und Familienverhältnisse.

2. Geistige Entwicklung im Knabenalter, Einflüsse der Erziehung und Umgebung, erste Aeusserung der künstlerischen Veranlagung.

3. Intellektuelle Sphäre beim Erwachsenen: Stand der allgemeinen Bildung, Kenntnisse in Sprachen und Wissenschaften, hervorragende Leistungen auf anderen Gebieten als denen der bildenden Künste.

4. Gemüthssphäre: Entwicklung des Gefühlslebens, speciell der altruistischen (moralischen) Gefühle, gemüthliche Erregbarkeit, vorherrschende Stimmungen, Affecte.

5. Willenssphäre: Thatkraft und Schaffensdrang, Ausdauer bei der Verfolgung von Plänen und im Kampfe gegen Schwierigkeiten.

6. Charakter, besonders hervortretende Neigungen.

7. Religiöse Anschauungen.

8. Verhalten der vita sexualis, Nachkommenschaft.

9. Etwaige krankhafte Erscheinungen auf geistigem Gebiete, körperliche Erkrankungen.

10. Physische Persönlichkeit, Körperkraft, Verhalten im höheren Alter.

Von einer näheren Untersuchung der künstlerischen Leistungen der einzelnen Persönlichkeiten wurde bei meiner Analyse, wie ersichtlich, abgesehen, weil man dieselben, wenn auch nicht als völlig gleichwerthig, doch durchgehends als ganz hervorragend betrachten darf und deren kritische Würdigung sich meiner Competenz entzieht. Die Aus-

künfte, welche das mir zugängliche Material bezüglich der einzelnen angeführten Punkte gewährte, waren sehr ungleich, zum Theil sehr reichhaltig, zum Theil aber auch sehr dürftig und auch ganz negativ. Der Grund hierfür ist nicht in der Unzulänglichkeit der von mir benutzten Literatur zu suchen, sondern in dem Umstande, dass die Nachrichten über das Leben und das geistige Verhalten mancher der untersuchten Kunstheroen in vielen Beziehungen sehr spärlich sind und manchen wichtigen Punkt ganz unaufgeklärt lassen. Am deutlichsten erhellt dies aus dem jüngst erschienenen grossen Werke Neumann's über Rembrandt, in dem wohl alles auf Rembrandt bezügliche historische Material in sorgfältigster Weise zusammengetragen und verwerthet ist und man doch ganz vergebens nach zuverlässiger Auskunft über manchen wichtigen Punkt in dem geistigen Leben dieses hochbedeutsamen Mannes forscht. Dazu kommt aber auch noch ein anderer Umstand. Es ist begreiflich, dass die Kunsthistoriker bei der Darstellung des Lebens und der Werke hervorragender Künstler sich in erster Linie mit ihrer künstlerischen Persönlichkeit und ihrem Schaffen beschäftigen und ihrem Privatleben, in welchem jedoch auch ein sehr wichtiger Theil ihrer geistigen Persönlichkeit sich kundgiebt, weniger Aufmerksamkeit schenken. Hiermit verknüpft sich sehr vielfach die Neigung, aus den Schöpfungen des Künstlers Schlüsse zu ziehen, die der psychologisch einigermaassen Geschulte in keiner Weise als gerechtfertigt ansehen kann. Man hat vielfach aus dem gewählten Vorwurfe des Bildes und der Art seiner Darstellung nicht nur die Ideen oder Gefühle herauszulesen versucht, die der Künstler in seiner Schöpfung zum Ausdruck bringen wollte, sondern darüber hinausgehend auf die bei ihm vorherrschende Stimmung, sein Temperament oder seinen Charakter, selbst auf seine Lebens- und Weltanschauung schliessen zu dürfen geglaubt. Was aus den kunstgeschichtlichen Quellen nicht zu ermitteln war, hat man durch derartige hypothetische Constructionen zu ersetzen versucht. Thatsächlich gestatten jedoch die Schöpfungen eines Künstlers nur in sehr beschränktem Maasse Schlüsse auf sein Seelenleben; wollte man z. B. annehmen, dass der Künstler, welcher mit Vorliebe heitere Scenen malt, ein Mann von heiterem Temperament sein müsse, so müsste man von einem Anderen, welcher Greuelscenen malt, voraussetzen, dass er blutdürstige Neigungen besitzt, oder einem Dritten, der Kneipscenen und Gastereien darstellt, dass er der Schlemmerei ergeben ist.

Alle diese Schlüsse können vollkommene Trugschlüsse sein. Ich habe mich daher gegenüber den nicht auf directe Nachrichten gestützten, sondern lediglich aus den Werken abgeleiteten Urtheilen über die geistige Persönlichkeit dieses oder jenes Meisters vorwaltend ablehnend verhalten und es vorgezogen, da und dort eine Lücke bestehen zu lassen, statt dieselbe mit Scheinkenntnissen auszufüllen. Endlich möchte ich noch

den Missstand erwähnen, dass so manche sonst tüchtige und ernst zu nehmende Kunsthistoriker die Benutzung ihrer Arbeiten durch einen Schwulst der Darstellung und eine Neigung zum blossen Wortschwall erschweren, die sich kaum auf irgend einem anderen Gebiete der Literatur findet. Man wird hier nur zu häufig an den Ausspruch des Altmeisters Goethe erinnert: „Denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt zur rechten Zeit ein Wort sich ein."

Für die Auswahl der Künstler, die den Gegenstand meiner Studie bilden, war in erster Linie deren künstlerische Bedeutung maassgebend, in zweiter Linie der Wunsch, neben den älteren auch die neueren Meister zu berücksichtigen. Bei der Auswahl unter den Letzteren hielt ich es für gerechtfertigt, Deutsche und Franzosen in gleicher Weise heranzuziehen; eine Willkür war hierbei nur in sofern im Spiele, als ich an Stelle Feuerbach's vielleicht einen ähnlich hochstehenden Künstler hätte verwerthen können. Die Wahl der übrigen (speciell Böcklin's) war dagegen durch ihre kunstgeschichtliche Bedeutung bestimmt.

## II. Analyse der geistigen Persönlichkeit genialer Künstler.

(Lionardo da Vinci, Michelangelo, Tizian, Raffaello Santi, Dürer, Holbein jun., Rubens, Rembrandt, Meissonnier, Millet, Böcklin, A. Feuerbach.)

### 1. Abstammungs- und Familienverhältnisse.

Wenn wir die Abstammungs- und Familienverhältnisse unserer 12 Künstler überblicken, so tritt uns vor Allem eine höchst bemerkenswerthe Thatsache entgegen. Bei keinem derselben bestand eine schwere erbliche Belastung. Wenn auch die Nachrichten über den Gesundheitszustand und das geistige Verhalten der Eltern zum Theil spärlich sind, so darf doch als sicher angenommen werden, dass sich Geisteskranke unter denselben nicht befanden. Ein so auffälliges Factum wie Irrsinn bei den Eltern eines der in Betracht gezogenen Kunstheroen wäre der Ueberlieferung sicher nicht entgangen; doch findet sich nirgends eine auf etwas Derartiges hinweisende Angabe. Auch das Bestehen geringerer psychopathischer Anomalien (Minderwerthigkeiten) bei den Eltern ist nur in einigen Fällen sicher nachweisbar. So war der Vater Feuerbach's, dessen Familie seit Generationen bereits bedeutende Männer, aber auch einen neuropathischen Zug aufwies, nervös, von excentrischem Charakter und sein Leben lang zur Melancholie geneigt.

Von Böcklin's Vater wird berichtet, dass er ein Mann von allerlei Schrullen war. Indess muss zugegeben werden, dass geringere psychische Anomalien (oder Nervenleiden) bei den Eltern öfters vorhanden gewesen sein mögen, als aus der Ueberlieferung sich ergiebt. Hierdurch mag eine geringe psychopathische Belastung auch in Fällen bedingt worden sein, in welchen die Ueberlieferung über psychische Anomalien bei den Eltern nichts berichtet (so bei Dürer und Michelangelo).

Dem Mangel schwerer erblicher Belastung bei unseren Künstlern entspricht auch der Umstand, dass auch unter den Geschwistern derselben, soweit die vorliegenden Nachrichten reichen, wie wir sehen werden, Geisteskranke nicht vertreten sind.

Eine weitere ebenfalls sehr beachtenswerthe Thatsache, die aus einem Ueberblick über die Abstammungsverhältnisse zu Tage tritt, ist,

dass die Eltern unserer Künstler wie in ihrer socialen Stellung, so auch in ihrer geistigen Begabung auffällige Unterschiede zeigten.

Lionardo da Vinci (1452—1519) war ein Kind der freien Liebe (der einzige in der ganzen Gruppe), sein Vater ein begüterter Edelmann und Notar der Signoria in Florenz, der später eine Frau seines Standes nahm, seine Mutter ein Bauernmädchen, das sich auch mit einem Bauern verheirathete.

Die Familie der Buonarroti, welcher Michelangelo (1475—1564) entstammte, zählte zu den angesehensten florentinischen Geschlechtern. Michelangelo's Grossvater gehörte der Signoria an, sein Vater dem Collegium der Buonuomini, einer aus 12 Bürgern bestehenden Commission, welche neben der Signoria fungirte. Letzterer wurde 1474 zum Podesta[1]) von Chiusi und Caprese ernannt und siedelte kurz vor Michelangelo's Geburt nach seinem Bestimmungsorte über. Michelangelo wurde als der zweite Sohn seiner Eltern geboren. Ueber das Alter seiner Mutter zur Zeit seiner Geburt schwanken die Angaben in auffälliger Weise. Nach H. Grimm war dieselbe damals 19, sein Vater 31 Jahre alt; nach anderen Berichten soll dieselbe erheblich älter als sein Vater (40 Jahre) und bereits leidend gewesen sein, so dass sie nicht in der Lage war, ihren Sohn selbst zu nähren. Sie starb 2 Jahre nach Michelangelo's Geburt, während dessen Vater ein Alter von 92 Jahren erreichte. Von diesem ist nichts bekannt, was auf höhere geistige Fähigkeiten schliessen lässt, zudem scheint er ein Mann von schwachem Charakter gewesen zu sein, da er sich von Fremden gegen Michelangelo einnehmen liess, der ihn mit Beweisen seiner Liebe überhäufte. M. besass 3 Brüder, bei denen ebenfalls von höherer geistiger Begabung nichts zu Tage trat.

Tizian (1477?—1576) war ein Sprosse des alten, angesehenen und geistig hochstehenden Geschlechtes der Vecellio (ursprünglich Guecello genannt) in Cadore. Die meisten Vecelli gehörten dem Gelehrten- und Soldatenstande an. Conte Vecellio, Tizian's Grossvater, war wegen seiner Klugheit und Geschäftskenntniss einer der angesehensten und einflussreichsten Männer in Pieve, Tizian's Vater Soldat und gleich ausgezeichnet durch Tapferkeit wie durch hohe Intelligenz. Aus der Familie Tizian's ging auch eine Reihe von Künstlern hervor; abgesehen von Tizian selbst war jedoch der bedeutendste in der Familie ein Vetter desselben, von Beruf Rechtsgelehrter, der sich aber auch im Felde Verdienste erwarb und durch Rednergabe und poetisches Talent

[1]) Nach einer anderen Angabe soll Michelangelo's Vater Zollschreiber in Caprese gewesen sein.

sich auszeichnete. Das Geburtsjahr Tizian's steht nicht fest (1476 oder 1477). T. hatte drei Geschwister, eine Schwester und zwei Brüder: von letzteren soll der ältere, Francesco, ebenfalls sehr talentirt gewesen sein: er malte einige Zeit, übernahm jedoch später die Geschäfte der Familie in Pieve und errang im Rathe von Cadore die erste Stellung.

Raffaello Santi (1483—1520) stammte von einem Vater, der als Maler wie als Schriftsteller bedeutend war. Derselbe verfasste eine gereimte Chronik, welche die Thaten seiner Landesherren, der Herzöge von Urbino, behandelt und von welcher das Manuscript sich noch in der vatikanischen Bibliothek befindet. Raffaello's Mutter war eine überaus sanfte, zartsinnige und gemüthvolle Frau. R. verlor seine beiden Eltern in früher Jugend, seine Mutter und seine einzige Schwester mit 8, seinen Vater mit 11 Jahren.

Albrecht Dürer's (1471—1528) Vater und Grossvater waren Goldschmiede, sein Vater ein schlichter, gottesfürchtiger Mann, der geistig wohl nicht über dem Durchschnitt seiner Gilde stand. Er hatte 18 Kinder, von denen jedoch nur 3, darunter unser Künstler, ein höheres Lebensalter erreichten.

Hans Holbein der Jüngere (1495—1543) entstammt einer Künstlerfamilie, welche bereits am Schlusse des 15. Jahrhunderts durch ihre Leistungen grosses Ansehen sich erworben hatte. Sein Vater, Holbein der Aeltere, war schon ein hervorragender Maler, von seinen 3 Söhnen, die er in seiner Kunst unterwies, war unser Künstler der jüngste.

Rubens's (1577—1640) Vater, der einer altansässigen Bürgersfamilie in Antwerpen angehörte, war Doctor beider Rechte, geistig wohl begabt aber leichtsinnig und wankelmüthig. Bekannt ist, dass er sich durch eine Liaison mit der excentrischen Gemahlin Wilhelm's von Oranien, Anna von Sachsen, in schwere Bedrängniss brachte, aus der er nur durch die Bemühungen seiner hochherzigen und energischen Gattin Maria, der Mutter unseres Peter Paul Rubens, befreit wurde. Dieser wurde als 6. Kind seiner Eltern in Siegen geboren, wohin sein Vater wegen seiner Beziehungen zu der Gemahlin Wilhelm's von Oranien verbannt worden war.

Rembrandt's (1606—1689) Vater war Mühlenbesitzer, über seine Mutter ist nichts Näheres bekannt. Von seinen Geschwistern wissen wir nur, dass er 3 ältere Brüder hatte, welche sich dem Handwerkerstande widmeten.

Meissonnier's (1813—1891) Vater war Fabrikant chemischer Producte, ein Mann von sehr energischer Natur, der den künstlerischen Neigungen seines Sohnes hartnäckig entgegentrat. Für Musik hatte er

viel Sinn, er spielte die Flöte und sang. Meissonnier's Mutter, eine Frau von liebenswürdiger, feiner Physiognomie, liebte die Künste und malte selbst auf Porzellan.

Millet (1814—1875) war der Sohn schlichter Bauersleute in dem Weiler Gruchy in der Paroisse. Sein Vater, ein Mann von nachdenklichem Geiste, der in seiner Gemeinde grosses Ansehen genoss, besass ausgesprochen musikalischen Sinn und auch andere künstlerische Neigungen. Er schnitzte Thiere aus Holz und versuchte sich auch im Modelliren. Seine Mutter, welche von reichen Landleuten stammte, war eine höchst pflichttreue Frau und ging in der Sorge für ihre Kinder und den Haushalt auf.

Böcklin's (1827—1900) Vater war Kaufmann in Basel, ein Mann von aussergewöhnlicher Körpergrösse und Körperkraft, derb und selbstbewusst und, wie wir schon erwähnten, mit allerlei Schrullen behaftet, dabei aber gutmüthig, in seinem Berufe sehr tüchtig, von erfinderischer Begabung; er erreichte ein Alter von 78 Jahren. Böcklin's Mutter stand, wie es scheint, an geistiger Begabung hinter ihrem Manne nicht zurück; sie war dabei eine gebildete Frau, die stets die Freundin und Vertraute ihrer Kinder blieb. Künstlerische Talente waren in Böcklin's Familie mehrfach vertreten; er hatte einen Onkel von mütterlicher Seite, der Blumenmaler war, sowie eine Tante von väterlicher Seite, welche eine vortreffliche Malerin und musikalisch hervorragend begabt war. Der jüngere Bruder Böcklin's, von Profession ein Töpfer, zeigte, ohne Unterricht genossen zu haben, grosse Geschicklichkeit im Modelliren.

Feuerbach's (1829—1880) Grossvater und Vater gehörten dem Gelehrtenstande an; sein Grossvater war ein bedeutender Jurist, sein Vater als Archäologe hervorragend. Seine Mutter, die geistig nicht bedeutend gewesen zu sein scheint, starb 6 Monate nach seiner Geburt.

## 2. Geistige Entwicklung im Knabenalter.

Die geistige Entwicklung unserer Künstler in der ersten Kindheit und im Knabenalter (bis zum 15. Lebensjahre) zeigte, soweit hierüber Nachrichten vorliegen, nichts Abnormes; wir begegnen — von einem sogleich zu erwähnenden Umstande abgesehen — weder auffälliger Frühreife, noch einer Verzögerung der geistigen Entwicklung. Unter den einzelnen Geistesgaben macht sich nur ein gewisses Talent und Lust zum Zeichnen relativ früh bemerklich. So berichtet H. Grimm von Michelangelo, dass er zu zeichnen anfing, sobald er seine Hände gebrauchen konnte. Von seinem Vater wurde er für den Gelehrtenberuf bestimmt, doch machte er in der Schule nicht die erwarteten Fortschritte,

da er seine ganze Zeit auf das Zeichnen verwandte und sich in den Werkstätten der Maler umhertrieb.

Tizian soll als Kind schon seine künstlerische Veranlagung dadurch kundgegeben haben, dass er an der Wand seines Elternhauses mit Blumensaft eine Madonna malte, welche durch ihren Farbenreiz seine Angehörigen und Freunde in Erstaunen versetzte. Man nimmt an, dass er im Alter von etwa 11 Jahren von seinem Vater nach Venedig gebracht und dort einem nicht näher bekannten Maler in die Lehre gegeben wurde.

Von Feuerbach wird erzählt, dass er schon im 5. Lebensjahre Neigung zum Zeichnen verrieth, weshalb ihm sein Grossvater schon damals die erste Anleitung hierin gab. Im Alter von 12 Jahren brachte Feuerbach die erste künstlerische Leistung, die Zeichnung eines lebensgrossen Barbarossa (gegenwärtig im Besitz des Kunstvereins in Freiburg) zu Stande.

Auch bei Meissonnier zeigte sich das malerische Talent im frühen Kindesalter: in dem Schulzeugnisse, welches er im 10. Lebensjahre erhielt, findet sich die Bemerkung, dass er eine ausgesprochene Begabung für das Zeichnen habe.

Raffaello Santi trat schon mit 11 Jahren, kurz nach seines Vaters Tode, bei dem Maler Perugino in Perugia in die Lehre, was jedenfalls darauf hinweist, dass Lust und Talent für die Malerei bei ihm frühzeitig hervortraten. Hierzu mag das Vorbild seines Vaters jedoch erheblich beigetragen haben.

H. Holbein zeichnete mit 14 Jahren sich selbst und seinen Bruder und bekundet in diesen Bildern schon bedeutende technische Fertigkeit und künstlerische Auffassung, während er mit 17 Jahren bereits mit Kunstschöpfungen von genialem Charakter hervortrat.

Die Angaben, aus welchen sich Schlüsse auf das Verhalten der übrigen geistigen Fähigkeiten in den Jugendjahren ziehen lassen, sind begreiflicherweise spärlicher, als diejenigen, welche sich auf das malerische Talent beziehen. So wird von Rubens berichtet, dass er mit grosser Leichtigkeit lernte und seine Altersgenossen schnell überholte. In der Jesuitenschule in Antwerpen, die er zur Fortsetzung seiner Studien besuchte, soll er namentlich im Latein einer der besten Schüler gewesen sein.

Millet erzählt von sich selbst, dass, als er in die Schule kam, ihn die übrigen Kinder sehr klug fanden, da er bereits manches gelernt hatte, was ihnen noch fremd war. Das Auswendiglernen und die Anwendung bestimmter Regeln beim Rechnen machten ihm in der Schule Schwierigkeiten; trotzdem war er meist seinen Mitschülern voran. Ein junger Vikar, der ihm Unterricht ertheilte, fand in seinen Antworten so viel Verstand, dass er ihn fragte, ob er nicht Latein lernen

wolle; mit Latein könne er Arzt oder Priester werden. Millet erklärte jedoch, er wolle weder das Eine, noch das Andere werden, sondern bei seinen Eltern bleiben, nahm aber dessen ungeachtet später lateinischen Unterricht und bekundete hierbei eine sehr gute Auffassungsgabe. Als der Vikar versetzt wurde, gaben ihm Millet's Eltern ihren Sohn zur weiteren Ausbildung mit; doch hielt es dieser in der Fremde nicht länger als vier Monate aus. Millet's Unterricht, welcher in seiner Heimath von einem anderen Vikar fortgesetzt wurde, erfuhr öfters Unterbrechungen, da er, als er älter wurde, seinem Vater bei allen Feldarbeiten behilflich sein musste. Dabei regte sich bei ihm allmählich die Lust, das, was er sah, zu zeichnen, und er widmete sich dieser Beschäftigung und der Lectüre mit Eifer, ohne dabei an das Aufgeben der ländlichen Arbeit zu denken. Der Vater war über das Talent, das sich bei seinem Sohne mehr und mehr zeigte, erfreut und begab sich, als dieser 18 Jahre alt war, mit demselben nach Cherbourg zu dem Maler Mouchel, um von diesem die Befähigung seines Sohnes prüfen zu lassen. Das Urtheil, welches dieser Künstler über die ihm vorgelegten Zeichnungen des jungen M. gab, war so günstig, dass der Vater kein Bedenken trug, seinen Sohn die Künstlerlaufbahn ergreifen zu lassen.

Feuerbach war in der Elementarschule fast immer der Erste seiner Klasse, am Gymnasium trieb er das Griechische mit Begeisterung, während ihm das Lateinische unsympathisch war.

Böcklin zeigte als Knabe einen gewissen Ernst und Neigung, seine eigenen Wege zu gehen; Musik und Poesie zogen ihn schon frühzeitig an, auch der Kunsttrieb machte sich bei ihm schon früh geltend, dagegen stand er mit dem Latein auf etwas gespanntem Fusse. Er konnte auf dem Gymnasium in diesem Fache seinen Lehrer nicht befriedigen, der ihm sogar rieth, von den alten Sprachen abzustehen. Böcklin hatte auch das Missgeschick, dass er eine Klasse zwei Jahre absitzen musste. Unter seinen Lehrern hatte Böcklin einen bedeutenden Mann, Professor W. Wackernagel, welcher sich energisch bemühte, seinen Schülern ein gutes Deutsch beizubringen. Dieser Einwirkung ist es vielleicht zu danken, dass Böcklin ein vorzügliches Deutsch schrieb.

### 3. Erziehung, Einflüsse der Umgebung.

Die Einflüsse der Erziehung und Umgebung waren bei unseren Künstlern, soweit hierüber Näheres bekannt ist, im Allgemeinen geeignet, die geistige Entwicklung zu fördern, doch nur in einzelnen Fällen von einer Art, dass sie speciell der Ausbildung künstlerischer Veranlagung Vorschub leisteten. Lionardo da Vinci hatte das Glück, zunächst

bei den Eltern seines Vaters eine ebenso zärtliche als sorgfältige Erziehung zu finden. Später soll ihn sein Vater zu sich genommen und adoptirt haben. Derselbe sorgte auch für ihn in so ausgiebiger Weise, dass er ihn in die Lage versetzte, das Leben eines freien Edelmannes zu führen. Ueber die Erziehung Michelangelo's ist Näheres nicht bekannt. Der schon erwähnte Umstand, dass sein Vater ihn zum Gelehrten bestimmt hatte und Schulen besuchen liess, lässt darauf schliessen, dass seine geistige Ausbildung nicht vernachlässigt wurde. Michelangelo wusste es durch seine Energie und Kunstbegeisterung bei seinem Vater durchzusetzen, dass er die Künstlerlaufbahn ergreifen durfte und mit 13 Jahren in die Werkstatt Domenico Ghirlandajo's in Florenz kam, wo die Entwicklung seiner künstlerischen Veranlagung jedenfalls mächtige Förderung fand.

Raffaello und Holbein genossen in ihrem elterlichen Hause nicht nur alle Vortheile, welche die Erziehung durch gebildete und zärtliche Eltern für die allgemeine Geistesausbildung bietet, sondern auch eine Unterweisung, welche die Entwicklung ihres Kunstsinns und ihrer künstlerischen Anlagen erheblich begünstigen musste.

Dürer erwarb sich nach seiner eigenen Mittheilung als Kind durch Fleiss das besondere Wohlgefallen seines Vaters, der ihn deshalb auch in die Schule schickte und im Lesen und Schreiben unterweisen liess.

Tizian wurde, wie schon erwähnt, von seinem Vater zu einem Maler in Venedig in die Lehre gebracht. Ueber seine ersten Jünglingsjahre scheint aus seinen Briefen nur so viel hervorzugehen, dass er das Leben eines Lehrlings führte und tüchtig arbeiten musste.

Rubens, ursprünglich zum Gelehrten bestimmt, erhielt jedenfalls seitens seiner trefflichen Mutter eine sorgfältige Erziehung. Dass man ihm eine möglichst allseitige Bildung zu geben bemüht war, erhellt nicht nur aus den Schulen, die er besuchen durfte, sondern auch aus dem Umstande, dass er später, um die feineren gesellschaftlichen Umgangsformen zu lernen, von seiner Mutter als Page zur Wittwe des Grafen Philipp von Lalaing geschickt wurde.

Rembrandt scheint ebenfalls von seinen Eltern ursprünglich für den Gelehrtenstand bestimmt worden zu sein. Er durfte, während seine Brüder Handwerkerberufen zugeführt wurden, eine Lateinschule besuchen und sollte später die Universität Leyden beziehen.

Die Verhältnisse, unter welchen Meissonnier seine Jugend zubringen musste, waren für seine spätere künstlerische Entwicklung wenig günstig. Sein Vater war nur darauf bedacht, ihn für den Handelsstand vorbereiten zu lassen, und widersetzte sich, wie wir schon erwähnten, seinen künstlerischen Aspirationen auf das Hartnäckigste. Nach dem Tode seiner Mutter, an der er mit zärtlichster Liebe hing, kam Meis-

sonnier zu einem seinem Vater befreundeten Gymnasialprofessor nach Grenoble, bei welchem er eine Behandlung fand, die ihn das Elternhaus sehr vermissen liess. Zudem wurde er viel mit Mathematik geplagt, für welche er keinerlei Interesse hatte. Nach mehrfachem Institutswechsel kam Meissonnier als Lehrling in eine Droguerie, und er beklagte später noch bitter die Zeit, die ihm dadurch für sein Lebenswerk verloren ging.

Millet's Erziehung lag während seiner ersten Kindheit, da seine Mutter sich der Feldarbeit widmen musste, in den Händen seiner Grossmutter väterlicherseits, die als eine sehr pflichttreue, liebevolle und wohlthätige Frau geschildert wird. Dass Millet's Eltern auch selbst bemüht waren, ihrem Sohne eine für ihre Verhältnisse sehr gute Erziehung zu geben, hierfür spricht einerseits ihr Charakter, andererseits der Umstand, dass sie für seine Fortbildung durch die Geistlichen ihres Ortes Sorge trugen, ohne dabei höhere Pläne zu verfolgen. Die Verhältnisse des Landlebens, unter welchen Millet aufwuchs, waren auch seiner künstlerischen Entwicklung nicht ungünstig; sie erweckten in ihm die Liebe und den Sinn für Natur, die ihn immer auszeichneten und schärften seine Beobachtungsgabe, von deren hoher Entwicklung seine Darstellungen des Landlebens Zeugniss ablegen.

Feuerbach verbrachte seine Kinderjahre unter Einflüssen, die für seine geistige Entwicklung ausserordentlich günstig waren. Sein Vater verheirathete sich in zweiter Ehe im 6. Lebensjahre des Künstlers mit Henriette Heydenreich, einer hochgebildeten Dame, die auch der alten Sprachen mächtig war und die Erziehung des Knaben mit der grössten Sorgfalt und Zärtlichkeit leitete. Diese mütterliche Fürsorge blieb nicht ohne nachhaltige Einwirkung auf Feuerbach's Gemüth; er hing Zeit seines Lebens mit der grössten Verehrung an seiner Stiefmutter. Wissenschaft und Kunst wurden in F's. elterlichem Hause in Freiburg i. B. eifrig gepflegt, es herrschte dort geistig das angeregteste gesellige Leben; die bedeutendsten Menschen des Ortes gingen dort ein und aus, und Feuerbach schreibt darüber in seinem Vermächtnisse selbst: „Alles Schöne in Natur, Kunst und Leben wurde mit Interesse aufgenommen, und wir Kinder hatten unseren Antheil daran, da wir nie in eine Kinderstube abgesperrt waren.“

Wie bei Feuerbach war wohl auch bei Böcklin's Erziehung der Einfluss der Mutter vorherrschend, die, wie wir schon erwähnten, eine wohlbegabte, gebildete Frau war und sich ganz ihren Kindern widmete. Die künstlerischen Neigungen, die bei Böcklin frühzeitig zu Tage traten, fanden im Kreise seiner Verwandten und seiner Umgebung manche Nahrung, dagegen bei seinem Vater, welcher von dem Künstlerberufe geringschätzig dachte, durchaus keine Förderung. Seine Mutter hinwiederum unterstützte, von seiner Begabung überzeugt, seine

Kunstaspirationen auf das Entschiedenste. Die herrlichen Werke Holbein's im Baseler Museum, für welche Böcklin als Knabe schon sich sehr lebhaft interessirte, scheinen auch für dessen Entschluss, sich der Kunst zu widmen, nicht ohne Einfluss gewesen zu sein.

## 4. Intellektuelle Sphäre.

Gehen wir nunmehr daran, die entwickelten geistigen Persönlichkeiten unserer Künstler einer Analyse zu unterwerfen, so haben wir vor Allem die intellektuelle Seite ihres Wesens in Betracht zu ziehen. Bei Prüfung dieser werden wir, wie wir schon an früherer Stelle bemerkten, auf die Leistungen der Einzelnen im Bereiche der bildenden Kunst nicht näher eingehen; auch auf eine besondere Besprechung der intellektuellen Grundvermögen, Gedächtniss, Phantasie und Urtheilskraft, werden wir verzichten, weil dieselbe zum Theil überflüssig ist, zum Theil aber auch das hiefür erforderliche Material mangelt. So beziehen sich die Angaben über das Gedächtniss bei unseren Künstlern fast ausschliesslich auf das Gedächtniss für Gesichtswahrnehmungen, welches in der Regel vorzüglich war. Dagegen fehlt es uns bezüglich der übrigen Gedächtnissleistungen mit geringen Ausnahmen an Aufschlüssen.[1] Die Phantasie zeigt bei unseren Künstlern wie das optische Gedächtniss eine sehr hohe Entwicklung; sie bildet ja auch das Grundelement ihrer genialen Begabung und bedarf daher keiner näheren Erörterung. Für die Taxirung des Urtheilsvermögens geben in erster Linie die künstlerischen Leistungen der einzelnen Persönlichkeiten, dann aber auch deren Verhalten unter verschiedenen Lebensumständen genügende Anhaltspunkte, so dass eine gesonderte Betrachtung desselben nicht geboten erschien.

Unsere Untersuchung wird sich erstrecken: auf den Stand der allgemeinen Bildung, der allerdings nur in sehr beschränktem Maasse als Index des intellektuellen Niveaus zu betrachten ist, die Kenntnisse in einzelnen speciellen Wissensgebieten, die Veranlagung für andere Künste, Leistungen auf wissenschaftlichem Gebiete, endlich die praktische Seite der intellektuellen Sphäre, die Entwicklung des sogenannten praktischen Sinnes, i. e. die Fähigkeit, den verschiedenartigen Anforderungen des Lebens Genüge zu leisten. Wir werden finden, dass unsere Kunstheroen in diesen verschiedenen Beziehungen höchst bedeutende Unterschiede aufweisen, dass unter denselben die ganz einseitige ebensowohl als die vielseitige Genialität, nicht minder aber auch die Zwischenglieder zwischen diesen Begabungsarten vertreten sind.

[1] So wissen wir, dass Michelangelo ganze Gesänge Dante's auswendig recitiren konnte und Böcklin ein sehr gutes musikalisches Gedächtniss besass.

Der Hauptrepräsentant des vielseitigen Genies, man darf wohl sagen, der merkwürdigste Mann unserer ganzen Gruppe, ist Lionardo da Vinci.

Es ist uns heutzutage nicht möglich, die Leistungen dieses Geistesheroen, an den nur ganz wenige Genies aus älterer und neuerer Zeit heranreichen, nach ihrem vollen Umfange zu würdigen. Es wird dies wahrscheinlich auch nie möglich werden, da ein beträchtlicher Theil seiner Schriften, in welchen er die Früchte seines Schaffens niederlegte, verloren gegangen ist. Doch genügt das, was wir von den Leistungen dieses Mannes wissen, um uns mit höchster Bewunderung zu erfüllen. Der Ruhm Lionardo da Vinci's gründet sich in erster Linie auf seine unsterblichen Schöpfungen im Gebiete der Malerei, welcher er jedoch nur einen kleinen Theil seiner Zeit gewidmet hat. Als Bildhauer und Architekt war er gleichfalls sehr bedeutend, und in seinen Schriften finden sich umfassende Vorarbeiten zu einem Lehrbuch der Architektur verbunden mit zahlreichen Entwürfen. Seine Thätigkeit erstreckte sich jedoch auch auf das Gebiet der Kriegs- und Wasserbaukunst[1]), die Erfindung von Maschinen und mechanischen Kunstwerken, die Erfindung und Verbesserung von Musikinstrumenten. Ausserdem war er ein tüchtiger Musiker, Sänger, Dichter und namentlich auch Improvisator. Letzterer Eigenschaft und seiner Qualification als Musiker hatte er seine Berufung an den Hof von Lodovico Sforza im Jahre 1482 zu verdanken. Seine Vielseitigkeit auf wissenschaftlichem Gebiete ist nicht minder erstaunlich. Er beschäftigte sich eingehend mit Mathematik,

1) Was er als Kriegstechniker zu leisten unternahm, hierüber gibt ein in dem Codex atlanticus enthaltener, an Lodovico Moro, den damaligen Herzog von Mailand, gerichteter Brief Aufschluss, in welchem sich u. a. folgende Stellen finden:

1. Habe ich Mittel, sehr leichte Brücken anzufertigen, die sich sehr bequem transportiren lassen und mit denen man die Feinde verfolgen, sowie auch ihnen nach Gelegenheit entfliehen kann. . . . . . .

4. Noch weiss ich eine Art von Bombarden, die sehr bequem und leicht zu tragen sind und mit denen man Hagel von Geschossen schleudern kann. Und mit dem daraus entstandenen Rauche verursachen sie dem Feinde grossen Schrecken, zu dessen grossen Schaden und Verwirrung.

5. Ebenso weiss ich unter der Erde Höhlen und enge gewundene Gänge anzulegen, die ohne Geräusch gemacht werden können und mit denen man zu einem bestimmten Ziele gelangen kann; wenn man auch unter Graben oder unter einem Fluss passiren müsste.

6. Auch mache ich sichere und unverletzliche bedeckte Wagen, welche mit ihrem Geschütz unter die Feinde gerathend, auch die allergrössten Heeresmassen zum Weichen bringen können, und hinterher kann die Infanterie ganz sicher und ohne irgend ein Hinderniss nachfolgen.

7. Ferner, wenn es nöthig ist, mache ich Bombarden, Mörser und leichtes Feldgeschütz von sehr schöner und zweckmässiger Form und gar nicht im gemeinen Gebrauch bekannt.

Physik, hier namentlich mit Mechanik und Optik, Astronomie, Botanik und Anatomie. In seinen Kenntnissen und Ideen auf diesen Gebieten eilte er seinen Zeitgenossen und selbst den folgenden Generationen zum Theil weit voran; hierfür sei nur ein Beleg erwähnt. Aus Zeichnungen, die sich in seinem Nachlasse vorfanden, geht hervor, dass er sich mit dem Bau von Schiffen beschäftigte, welche durch Dampfkraft bewegt werden sollten. Sein rastloser Eifer führte ihn zu einer Reihe wichtiger Entdeckungen. In der Botanik gilt er als der Begründer der Pflanzenanatomie und Physiologie. Von dem Fleisse, mit welchem er anatomische Studien betrieb, legt ein Band mit 235 anatomischen Zeichnungen Zeugniss ab, der sich in der königlichen Handzeichnungssammlung zu London befindet. Er schrieb u. A. auch eine theoretische Abhandlung über die Malerei (Trattato della pittura) für seine Schüler. Dass seine Leistungen auf naturwissenschaftlichem und technischem Gebiete seinen Zeitgenossen vorenthalten blieben und keine Anregung zu weiteren Forschungen gaben, lag an der Rastlosigkeit des genialen Mannes, die ihn von einer Arbeit zur anderen trieb und ihm nicht gestattete, seine Schriften durch den Druck der Mit- und Nachwelt zugänglich zu machen.

Es liegt nahe, dass ein Mann wie Lionardo, dessen Geist sich ebensowohl mit den Bedürfnissen des alltäglichen Lebens, wie den Idealen der Kunst und den Problemen der Wissenschaft beschäftigte, auch mit einer guten Dosis praktischen Verstandes ausgestattet war. Bei der enormen Vielseitigkeit seiner Interessen konnte bei ihm begreiflicherweise der materielle Gewinn keine ausschlaggebende Rolle spielen, doch war Lionardo weit davon entfernt, seine materiellen Interessen aus dem Auge zu verlieren.

Rosenberg bemerkt: „der grosse Idealist, der das Abendmahl für die ganze christliche Menschheit zu einem ewig gültigen Sinnbilde erhoben hat, war in seinem Privatleben ein Realist, ein Geschäftsmann, dessen Betriebsamkeit (Schlauheit) ebensogut für das 19. Jahrhundert ausgereicht hätte, wie die Klugheit des Erfinders, der bereits mit prophetischem Sinne die Wege gewiesen hat, die erst 300 Jahre nach seinem Tode wieder gefunden wurden und zu den höchsten Zielen geführt hatten".

An Vielseitigkeit schliesst sich an Lionardo da Vinci zunächst Michelangelo an, von dem Vasari erklärt: „Er war zur Welt gesandt, als ein Vorbild für die Meister unseres Berufes, damit sie durch sein Leben und seine Werke Einsicht gewinnen möchten, was ein wahrer und trefflicher Künstler sei". Der Weltruhm Michelangelo's beruht darauf, dass er als Maler, Bildhauer und Architekt[1]) gleichbe-

[1]) Michelangelo war, was weniger bekannt ist, auch Kriegsbaumeister, er baute für seine Vaterstadt Florenz mächtige Befestigungswerke.

deutend und bahnbrechend war; dabei besass er aber auch hervorragendes dichterisches Talent, was die von ihm hinterlassenen Gedichte zur Genüge bezeugen.

Für Anatomie interessirte er sich leidenschaftlich. Er zerlegte auch Thiere jeder Art und wollte, wie H. Grimm berichtet, seine hierdurch gewonnenen Ansichten in einem Buche niederlegen, unterliess dies jedoch, weil ihm mit zunehmendem Alter das Schreiben beschwerlich fiel und ihm auch das Seciren von Leichen gesundheitlich nicht gut bekam.

Dass er ein Mann von bedeutender allgemeiner Bildung war, lässt sich schon aus seiner vielseitigen künstlerischen Thätigkeit schliessen; seine literarischen Neigungen sprechen ebenfalls dafür, er war unter seinen Zeitgenossen einer der besten Dantekenner und wusste ganze Gesänge der göttlichen Comödie auswendig. Auch unterliegt es keinem Zweifel, dass er das Lateinische wohl verstand.

Mit der höchsten Begeisterung für die Kunst verband sich bei ihm ein ausgeprägter praktischer Sinn: er verstand es, ohne irgendwie in seinen Handlungen von Gewinnsucht sich leiten zu lassen, und trotz grösster Freigebigkeit gegen seine Familie und Freunde, Reichthümer zu erwerben und zu erhalten. Auch die Rathschläge, die er gelegentlich seinen Verwandten, insbesondere seinem Neffen Lionardo ertheilte, bekunden einen hohen praktischen Verstand.

Raffael war, wenn auch sein Weltruhm von den unsterblichen Schöpfungen seines Pinsels ausgeht, auch als Architekt hochbedeutend. Er hat seine hervorragende Begabung für die Baukunst bei verschiedenen Palastbauten in Florenz und Rom und ganz besonders beim Bau der Peterskirche bethätigt, dessen oberste Leitung ihm von Papst Leo im Jahre 1514 übertragen wurde. Auch als Bildhauer soll Raffael sich versucht haben, es werden ihm wenigstens einige Sculpturen zugeschrieben. Von dem hohen Stande der allgemeinen Bildung des Künstlers lieferte der von ihm geschaffene Freskencyklus in den „Stanzen“ ein beredtes Zeugniss, da nur ein hochkultivirter Geist die Aufgabe, die Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz allegorisch darzustellen, in der Weise lösen konnte, wie es Raffael zu Stande brachte. Es ist übrigens auch nicht ausser Betracht zu lassen, dass Raffael jung starb und in seinem kurzen Leben dermaassen von den künstlerischen Aufgaben, die ihm von den verschiedensten Seiten zugingen, in Anspruch genommen wurde, dass er kaum irgendwelche Musse für anderweitige Beschäftigung fand.

Bei Dürer und Rubens finden wir, ähnlich wie bei Lionardo da Vinci, neben dem künstlerischen Genie eine ganz hervorragende wissenschaftliche Begabung. Dürer leistete, wie in der Malerei, auch im Kupferstich und im Holzschnitt Ausgezeichnetes. Seine wissen-

schaftlichen Forschungen waren in der Hauptsache der Technik der Malerei gewidmet, welcher er eine exakte wissenschaftliche Grundlage geben wollte. Was ihn die Erfahrung bei seiner künstlerischen, stets nach Vollendung ringenden Thätigkeit gelehrt und was er durch mühsame Einzelstudien an Kenntnissen gewonnen hatte, sollte Gemeingut seiner Kunstgenossen werden und für sie eine fruchtbare Anleitung bilden. Dürer kam nicht dazu, die zahlreichen wissenschaftlichen Pläne, mit welchen er sich trug, sämmtlich oder auch nur zum grösseren Theil durchzuführen. Er vermochte nur zwei seiner Schriften, die „Unterweisung in der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien, Ebenen und ganzen Körpern“ und den „Unterricht zur Befestigung der Städte, Schlösser und Flecken“ im Druck herauszugeben. Eine dritte Schrift, wohl die bedeutendste seiner literarischen Arbeiten, „die vier Bücher menschlicher Proportionen“ war bei seinem Ableben für den Druck vorbereitet. In seinem Nachlasse fanden sich ausserdem Entwürfe für ein grosses Werk, „Speise der Malerkunst“ eine Art Kunstencyklopädie, welche u. A. enthalten sollte: die Lehre von den richtigen Proportionen eines Kindes, Mannes, Weibes, Pferdes, die Beschreibung eines Projectionsapparates, die Lehre von Licht und Schatten, eine Farbenlehre, eine Anleitung zur Composition von Gemälden, eine kurz gefasste Baukunde. Wie ernst und sorgfältig er bei seinen wissenschaftlichen Arbeiten zu Werke ging, erhellt aus dem Umstande, dass sich in den von ihm hinterlassenen Handschriften beinahe für jeden wichtigeren Satz mehrere Entwürfe finden. Dürer war eine sinnige und, wie von seinen Freunden bezeugt wird, träumerische Natur; vielleicht hing es mit letzterer Eigenschaft zusammen, dass er von praktischem Sinn nur wenig besass. Es war sein Glück, dass seine Frau ersetzte, was ihm in letzterer Hinsicht mangelte, und ihn dadurch vor manchem Schaden in geschäftlichen Angelegenheiten bewahren konnte. Von Dürer's Biographen wurde die Frage erörtert, wie sich das Zusammentreffen des Hangs zur Träumerei mit dem ausgesprochenen wissenschaftlichen, speziell mathematischen Sinne bei ihm erklären lasse. Springer erachtet die Vereinigung beider Eigenschaften nicht wunderbar, da ja das mathematisch abstracte Denken eine Art Phantastik des Verstandes sei. Indess ist zu berücksichtigen, dass das Träumen Dürer's wohl nicht ein Sichverlieren in nutzlose Grübeleien, sondern das freie Walten einer übermächtigen künstlerischen Phantasie war, das seinen Kunstschöpfungen zu Gute kam und die Concentration auf concrete Vorstellungsgebiete durchaus nicht ausschloss. — Eine ganz andere Natur als Dürer, der es trotz seiner eminenten künstlerischen Leistungen und seines Ansehens nicht zu einer völlig befriedigenden Gestaltung seiner äusseren Verhältnisse brachte, war Rubens. In ihm vereinigte sich mit dem Genie des Künstlers und hervorragender wissen-

schaftlicher Begabung noch eine andere sehr bemerkenswerthe Qualität, ein hoher Grad praktischer Weltklugheit, den er jedoch nicht lediglich in seinem Privatleben zur Geltung brachte. Rubens besass eine für seine Zeit ganz eminente allgemeine Bildung und glänzte dabei insbesonders durch seine Sprachkenntnisse. Er beherrschte sieben Sprachen vollkommen und die Klassiker des Alterthums bildeten seine tägliche Lectüre. Seine wissenschaftlichen Neigungen wandten sich vorzugsweise der Alterthumskunde zu, und er stand bei seinen Zeitgenossen als bedeutender Alterthumsforscher und gelehrter Sammler von Alterthümern in hohem Ansehen. Die von ihm verfassten wissenschaftlichen Abhandlungen zeugen ebenso sehr von der Gründlichkeit seiner Studien, wie der Schärfe seines Urtheils und verschafften ihm auch eine seltene Auszeichnung; er wurde im Jahre 1629 von der Universität Cambridge zum Magister in artibus ernannt. Rubens hat sich indess auch als Diplomat grosse Verdienste und Ehren erworben. Die Regentin der Niederlande, Isabella, welcher Rubens wegen seiner Weltgewandtheit, Bildung und seines trefflichen Charakters von ihrem verstorbenen Gatten, Erzherzog Albrecht, empfohlen worden war, nahm seinen Rath in allen wichtigen Staatsangelegenheiten in Anspruch. Seine diplomatische Befähigung zeigte sich insbesondere bei den Unterhandlungen über den Waffenstillstand, der zwischen Philipp III. von Spanien und den vereinigten Provinzen von Holland 1609 geschlossen wurde, sowie bei dem im Jahre 1625 zwischen England und Spanien ausgebrochenen Kriege. In Anerkennung seiner staatsmännischen Leistungen wurde Rubens von den Königen von England und Spanien in den Ritterstand erhoben. Nach neueren Forschungen sollen zwar die Auszeichnungen, welche Rubens vom englischen Hofe zu Theil wurden, mehr der Person des genialen und dabei sehr liebenswürdigen und weltgewandten Künstlers, als dem Staatsmanne Rubens gegolten haben. Dies kann jedoch an unserem Urtheil über die Befähigung des Künstlers auch auf staatsmännischem Gebiete nichts ändern.

Ein Mann, der mit der genialen Begabung für die Malerei verschiedene andere bemerkenswerthe Talente verband und in der Vielseitigkeit seiner Veranlagung einigermaſsen (allerdings nur einigermaſsen) an Lionardo da Vinci erinnert, war Böcklin. Dieser Künstler hat zwar nur durch seine Schöpfungen als Maler das Auge der Welt auf sich gezogen, sich aber auch auf verschiedenen anderen Gebieten versucht. Seine Befähigung für die Bildhauerei bezeugen die „Fratzen", die er für die Gartenfaçade des Künstlerhauses in Basel schuf. Dass er einer gewissen poetischen Ader nicht entbehrte, hierfür sprechen, abgesehen von der Art seiner Kunstschöpfungen, manche von ihm verfasste formenschöne Gedichte. Seine musikalische Befähigung beschränkte sich nicht auf die Beherrschung von Instrumenten und das

reproductive Gebiet. Ein leidenschaftlicher Musikfreund, brachte er es ohne Unterricht zu einer gewissen Virtuosität auf mehreren Instrumenten. Er wurde aber auch durch eigene musikalische Eingebungen zu Versuchen im Componiren bestimmt. Daneben besass er einen ausgeprägten mathematischen Sinn. Wie sein grosser Vorgänger Lionardo mühte er sich viel mit rein mechanischen Problemen ab, speciell beschäftigte ihn lange Zeit die Construction einer Flugmaschine. Die Versuche, die er zur Lösung dieser Aufgabe unternahm, führten zwar zu keinem positiven Erfolge, bekundeten aber solchen Scharfsinn,[1] dass sie die höchste Anerkennung seitens der Techniker fanden[2]. Eine praktische Natur war Böcklin trotz aller Vielseitigkeit nicht. Rücksichten auf die äusseren Verhältnisse hatten auf sein Handeln wenig Einfluss. Es gelang ihm auch erst in verhältnissmäfsig späten Jahren sich die wohlverdiente Geltung und eine gesicherte materielle Lage zu erringen. Die Bildung Böcklin's war wie seine Begabung eine vielseitige. Er war ein eifriger Leser; von den Dichtern des Alterthums waren ihm Homer, Anakreon, Theokrit, Horaz, Ovid besonders vertraut, und Goethe bildete noch im Greisenalter seine Lieblingslectüre. Die schöne Literatur zog ihn jedoch nicht allein an; er interessirte sich auch lebhaft für kulturhistorische Werke, Reiseschriften, Erfindungen und Ausgrabungen. In Bezug auf sein Gedächtniss bemerkte er selbst scherzend, dass in seinem Kopfe viel Platz habe. Sein phänomenales Gedächtniss für optische Eindrücke ist bekannt; er besass aber auch ein sehr bemerkenswerthes musikalisches Gedächtniss, jede Melodie, die sein Gefallen erregt hatte, konnte er fehlerfrei wiedergeben.

Meissonnier besass neben seiner künstlerischen Befähigung eine glänzende Rednergabe. Die Ausbildung, welche er in den Jugendjahren erhielt, war in Folge von öfterem Wechsel der Erziehungsinstitute, denen er anvertraut wurde, mangelhaft. Er bemühte sich jedoch im späteren Leben ernsthaft, die Lücken seines Wissens auszufüllen. Er war mit der englischen, italienischen und deutschen Sprache, der alten wie der neuen Literatur vertraut, besass auch Kenntnisse in der Mathematik, Physik und Chemie, ganz besonders interessirte er sich für Geschichte, und er that den Ausspruch, dass, wenn er nicht Maler geworden wäre, sein höchster Wunsch sein würde, Geschichtsforscher zu sein; kein anderer Gegenstand ziehe ihn so mit Leidenschaft an, wie das Studium der Geschichte. Meissonnier war auch ein überaus eifriger Leser. Er verbrachte seine Erholungsstunden mit der Lectüre guter Werke,

[1] Der Bau der Flugmaschine kostete Böcklin sehr viel Zeit und Geld, und als er den ersten Flugversuch damit unternahm, kam er durch Absturz beinahe um's Leben.

[2] Helmholtz soll sich geäussert haben, dass die Lösung des Problems der Flugmaschine nur auf der von Böcklin geschaffenen Basis möglich sei.

unter seinen Lieblingsbüchern figurirten neben der Bibel Homer und Aeschylos.

Feuerbach besass neben der Veranlagung für Malerei unzweifelhaft eine ausgesprochene dichterische Begabung. Diese tritt insbesonders in einer Autobiographie zu Tage, welche von ihm unter dem Titel „mein Vermächtniss“ während der Reconvalescenz nach einer schweren Krankheit im 47. Lebensjahre verfasst wurde und nach seinem Tode in drei rasch aufeinander folgenden Auflagen im Druck erschien. Form und Inhalt dieser Schrift sind von gleich hohem Interesse. Allgeyer bezeichnet dieselbe als ein sprachliches Kunstwerk und eine Fundgrube tiefsinniger Aussprüche. Feuerbach glaubte jedoch seinem Ansehen durch künstlerische Leistungen ungleich mehr zu nützen, als durch literarische Thätigkeit, weshalb er auch nach den unfreiwilligen Mufsestunden, die ihm durch Krankheit aufgenöthigt worden waren, die Feder wieder mit dem Pinsel vertauschte. Musik liebte Feuerbach über Alles, und er brachte dieser Kunst, obwohl er kein Instrument spielte, tiefes Verständniss entgegen: insbesondere verehrte er Mozart, Gluck, Beethoven und Schubert. Er besass eine schöne Tenorstimme und betheiligte sich fast überall, wo er sich längere Zeit aufhielt, an Männerquartetten. Feuerbach las auch viel, am liebsten Bücher, die geeignet waren, seine Phantasie anzuregen; Goethe und Shakespeare waren seine Lieblingsschriftsteller.

Von Tizian sind Leistungen auf einem anderen Gebiete als dem der Malerei nicht bekannt. Von seinen Zeitgenossen wird bezeugt, dass er ein Mann von hoher Intelligenz und feiner Bildung war. Für diese Eigenschaften spricht schon sein Verkehr mit vielen der hervorragendsten Männer seiner Zeit Dichter wie Ariost und Tasso lasen ihm ihre Werke vor, um sein Urtheil darüber zu vernehmen. Mit dem künstlerischen Genie paarte sich bei Tizian ein ganz eminenter praktischer Sinn. In materiellen Angelegenheiten bekundete er alle Eigenschaften eines gewiegten Geschäftsmannes. Die hohen Connexionen, die er durch seine künstlerischen Leistungen, wie durch die Feinheit seines Auftretens und seine Weltklugheit erwarb, wusste er sehr geschickt zu seinem und seiner Familie Vortheil auszunutzen. In Geldgeschäften ebenso genau wie umsichtig, verstand er, nicht nur das Erworbene zu erhalten, sondern auch seinen Besitz stetig zu vermehren. Wie weit sich sein geschäftlicher Unternehmungsgeist erstreckte, erhellt aus dem Umstande, dass er von Kaiser Karl V. das Privilegium zur Einführung von Getreide aus Neapel und von dessen Bruder König Ferdinand die Erlaubniss zum Schlagen von Bauholz in Tyroler Wäldern für sich erbat. Aus einem erhaltenen Briefe vom Jahre 1564 geht hervor, dass Tizian und sein Sohn Orazio einen Holzhandel betrieben und dem Herzog von Urbino nicht nur Bilder, sondern auch Bau- und Brenn-

hölzer lieferten. Trotz seines ausgesprochenen Erwerbssinnes wusste Tizian in seinem Wesen einen vornehmen Zug zu bewahren, der sich bei ihm auch im Gebrauch seines Reichthums geltend machte. Er erwarb nicht um des Besitzes willen, sondern um das Leben zu geniessen.

Holbein's Leistungen beschränkten sich auf das Gebiet der Malerei und der kunstgewerblichen Zeichnungen. Während frühere Biographen Holbein als einen ungebildeten Menschen darstellen, ist es durch neuere Forschungen wahrscheinlich geworden, dass er an Bildung über die Kunstgenossen seiner Zeit hinausragte. Ein wichtiges Dokument in dieser Richtung sind die Illustrationen, welche Holbein zu dem berühmten Werke des Erasmus von Rotterdam „Laus stultitiae" (Lob der Narrheit) lieferte, da aus denselben hervorgeht, dass er nicht nur mit der lateinischen Sprache vertraut war, sondern auch in höherstehende Gedankenkreise einzudringen vermochte. Dass er auch ein hohes Maſs von Weltklugheit besass, ergibt sich aus der Stellung, die er am englischen Hofe sich errang und behauptete. Er wurde Hofmaler König Heinrich VIII, welcher seine Dienste in persönlichen Angelegenheiten oftmals in Anspruch nahm: dabei wusste er sich dauernd in der Gunst dieses höchst launischen Fürsten zu erhalten, während andere berühmte Männer am Hofe Heinrich VIII. dem Sturze nicht entgingen, nachdem sie zu den höchsten Ehren gelangt waren.

Millet war schon als er nach Cherbourg kam ein gebildeter Mann und sehr belesen. Er war des Lateinischen so weit mächtig, dass er Virgil und die Bibel im lateinischen Texte lesen konnte. Auch in Cherbourg beschäftigte er sich sehr viel mit Lectüre. Die Klassiker des Alterthums, wie die der Neuzeit interessirten ihn in gleicher Weise. Für seine allgemeine Bildung spricht auch die Wahl der Stoffe für seine Bilder. In den ersten Zeiten seiner künstlerischen Thätigkeit beschäftigten ihn hauptsächlich Darstellungen auf geschichtlichem, biblischem und vorzugsweise antik-mythologischem Gebiete. Erst als er auf die Höhe seiner Kunst gelangt war, begann er sich der Darstellung des Landlebens zu widmen, das er so gründlich kannte. Millet schrieb ungemein viel Briefe, die sich durch Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks und feinen würdigen Stil auszeichneten. Auch wird von ihm berichtet, dass er sich von Jugend auf durch die Schärfe seines Urtheils hervorthat; er liess sich nie durch den Schein einer Sache blenden, sondern durchschaute sie bis auf den Grund. Sehr praktisch war Millet jedoch nicht, dafür folgte er aber gern und willig dem Rathe guter Freunde.

An Begabung und Wissen der Einseitigste in der ganzen Gruppe der von uns in Betracht gezogenen Künstler war zweifellos Rembrandt. Seinen eminenten Leistungen auf dem Gebiete der Malerei und des Kupferstichs steht, soweit unsere Kenntnisse reichen, keine Thätigkeit

auf irgend einem anderen Gebiete zur Seite. Rembrandt war auch selbst für seine Zeit keineswegs ein gebildeter Mann [1]), er sprach und schrieb nur niederländisch, letzteres noch dazu schlecht. Seine literarischen Interessen waren offenbar auch sehr gering. Seine Bibliothek umfasste nur eine geringe Zahl von Büchern, von denen er überdies einige aller Wahrscheinlichkeit nach lediglich wegen der darin enthaltenen Stiche erworben hatte. Auch von praktischem Sinne hat er nur wenig bekundet. Obwohl er durch seine Kunst bedeutende Einnahmen erzielte und von seiner Gattin Saskia ein bedeutendes Vermögen zusammen mit seinem Sohne geerbt hatte, war er doch nicht im Stande, sich in geordneten Verhältnissen zu erhalten. Seine Sammelleidenschaft brachte ihn mehr und mehr in Schulden, so dass er schiesslich in Konkurs gerieth. Nach diesem Schlage wusste er, obwohl er mit ungebrochener Schaffenskraft weiter arbeitete, sich nicht mehr zu einer einigermaſsen befriedigenden äusseren Stellung durchzuringen.

## 5. Gemüthssphäre.

Gehen wir nunmehr zur Betrachtung des Gemüthslebens unserer Künstler über, so finden wir auch auf diesem Gebiete mannigfache und sehr beachtenswerthe Unterschiede.

Lionardo da Vinci, der Riese an Geist wie an Körper, war auch mit Gaben des Gemüths reich ausgestattet. Er war nicht nur sehr empfindlich, soweit es sich um seine Ehre, seine persönliche Geltung als Künstler, Techniker oder Gelehrter handelte, sondern überhaupt eine sehr zartfühlende Natur. Am deutlichsten zeigt sich dies in seinem Verhalten gegen Thiere. Lionardo hatte eine besondere Vorliebe für schöne Pferde, daneben war er aber überhaupt ein grosser Thierfreund und bekundete in der Behandlung der Thiere seltene Weichherzigkeit und Geduld. Oft kam es vor, dass er Vögel, die in Käfigen zum Verkaufe feil gehalten wurden, bezahlte, bloss um ihnen die Freiheit wieder zu geben. Der Reichthum seines Gemüthes offenbarte sich aber auch im Verkehre mit den Menschen; er war von einer Liebenswürdigkeit, welche alle ihm Nähertretenden bezauberte. Es ist begreiflich, dass er bei seinem Naturell manche unangenehme Vorkommnisse in seinem Leben schwerer nahm, als objectiv gerechtfertigt war. So wurde er namentlich durch üble Streiche, welche ihm seine Dienerschaft spielte

[1]) So urtheilte schon ein Zeitgenosse Rembrandt's (Sandrart), dessen Angaben sich auf persönliche Erlebnisse stützten. Er erwähnt: „Rembrandt habe nichts gethan, um seinen Geist zu bilden, weder Italien und andere Oerter besucht, noch sich durch Bücher helfen können, da er nur schlecht niederländisch habe lesen können.“

(Betrügereien und dergleichen), allmählich dahin gebracht, dass ihn Misstrauen und Verachtung gegen die Menschen erfüllte und seine Stimmung sich verdüsterte. Diese Veränderung war jedoch nicht im Stande, seine durchaus edle Gesinnungsart zu beeinflussen und die Gefühle des Wohlwollens selbst gegen solche, die sich ihm feindlich erwiesen hatten, zu ersticken. So vermachte er seinen Brüdern, die ihn zu einem 20jährigen erbitterten Kampfe um sein väterliches Erbe genöthigt hatten, testamentarisch eine gewisse Summe und ein Grundstück in Fiesole.

Raffael fesselte wie Lionardo die ihm Nähertretenden durch den Zauber seiner anmuthigen und liebenswürdigen Persönlichkeit. Sein Naturell war von Haus aus ein heiteres, schaffensfreudiges. Seine erfolgreiche künstlerische Thätigkeit verlieh ihm ein Gefühl des Behagens und der Zufriedenheit, das ihn nicht nach einer Veränderung seiner Verhältnisse verlangen liess. Deutlich erhellt dies aus einem Briefe aus dem Jahre 1514, den er an seinen Onkel Simone Ciarla anlässlich eines Versuchs seiner Verwandten, ihm eine Braut aus Urbino zu verschaffen, richtete. In demselben bemerkte er, so wie er lebe, fühle er sich glücklich, er habe ein gutes Einkommen, erfreue sich der Gunst des Papstes etc. Mit der Schaffensfreudigkeit verband sich bei ihm und zwar zu seinem Nachtheile, ein hohes Zartgefühl, das ihm nicht gestattete, irgend welche Bitten abzuschlagen. Infolge dieses Umstandes wurde er mit den verschiedenartigsten Aufträgen von Fürsten, Communen und Privatpersonen überhäuft, und unter der Last der enormen Arbeit, die er sich dergestalt neben seiner Thätigkeit im Dienste des Papstes auflud [1]), mussten seine Nerven mehr und mehr zu Schaden kommen. Hiermit änderte sich auch seine frühere heitere Stimmungslage. Auch hierfür liegt ein briefliches Zeugniss vor. Paluzzi schreibt in einem Briefe vom 17. Dezember 1519 an den Herzog von Ferrara: „So bedeutende Naturen wie Raffael sind immer melancholisch; und Raffael ist es gerade jetzt um so mehr, als ihm seit Bramante's Tode das ganze Bauwesen aufgebürdet ist.“ Pauluzzi hatte offenbar recht, wenn er den Einfluss der Ueberbürdung auf Raffael's Stimmung betonte; er irrte aber andererseits entschieden, wenn er annahm, dass

[1]) Ueber die enorme Arbeitskraft und Inanspruchnahme Raffael's bemerkt Hermann Grimm Folgendes: „Das allein, was Raffael nebenbei abthat, hätte andere Männer ganz und gar in Beschlag genommen mit ihren Gedanken. Für ihn aber scheint es nur ein Spiel gewesen zu sein. Vom Morgen bis zum Abend muss seine Tage ein Wirbel von Geschäften, Arbeiten und Besuchen, die er empfing oder abstattete, erfüllt haben, niemals Ruhe, immer vorwärts und trotz dieser Flüchtigkeit tief in seinem Herzen die Macht, sich ganz zu versenken in seine Werke und die Dinge so still und rein zu erfassen, als hätte er wie ein Mönch in der Zelle gesessen und gearbeitet.“

Raffael immer melancholisch war. Die Verstimmung, welche sich bei Raffael in seinen letzten Lebensjahren einstellte, war jedoch jedenfalls keine hochgradige, da sie seine Thatkraft nicht zu schmälern vermochte. Es handelte sich offenbar nur um jene leichtere gemüthliche Depression, die man so häufig bei neurasthenischen Zuständen im Gefolge von geistiger Ueberanstrengung findet.

In das Gemüthsleben und den Charakter Michelangelo's haben erst die in neuerer Zeit veröffentlichten Briefe desselben einen tieferen Einblick gewährt, und die Aufklärungen, die hierdurch gewonnen wurden, lassen manche der Urtheile, welche früher über die Persönlichkeit des grossen Künstlers gefällt wurden, als nicht ganz zutreffend erscheinen. Bei Michelangelo barg sich unter einer etwas rauhen Aussenseite ein überaus empfindsames weichherziges Naturell, mit welchem sich ein bald weniger, bald mehr hervortretender Hang zur Schwermuth vergesellschaftete. Ob letzterer durch angeborene Veranlagung allein oder äussere Momente oder durch eine Combination dieser Factoren bedingt war, ist nicht zu entscheiden; jedenfalls fehlt es bei dem Künstler nicht an Umständen, welche geeignet waren, seine Stimmung dauernd ungünstig zu beeinflussen. In erster Linie kommt die Entstellung seines Gesichts in Betracht, die ihm nicht angeboren, sondern durch die Gewaltthat eines Kameraden verursacht war und die er allem Anschein nach schwer ertrug[1]); dazu gesellten sich unerquickliche Familienverhältnisse und die Schwierigkeiten, welche der Durchführung seiner künstlerischen Lieblingspläne entgegentraten. Bei aller Weichherzigkeit war Michelangelo jedoch keineswegs eine sanfte Natur; neben der Zartheit des Gefühls bestand bei ihm eine Neigung zu starken Affecten, die ihn dahin brachte, dass er sich durch momentane Eindrücke in nicht immer entschuldbarer Weise zu Zornausbrüchen und Invectiven fortreissen liess[2]). Besonders machte sich sein Temperament geltend, wenn sein Rechtsgefühl in irgend einer Weise verletzt war; er hielt dann mit den schärfsten Ausdrücken nicht zurück und schonte selbst die höchsten Personen nicht. Die Güte seines Herzens offenbarte sich in erster Linie seiner Familie gegenüber. Er hing an seinem Vater und seinen Brüdern mit der grössten Zärtlichkeit, und wenn er auch oft ihnen den gerechten Aerger und Verdruss, den sie ihm durch ihr rücksichtsloses Verhalten bereiteten, in deutlichster Weise aussprach, so brach doch die Liebe bei ihm alsbald wieder durch. Für seine Familie arbeitete und darbte er. Er war

[1]) Die Gesichtsentstellung entstand dadurch, dass ihm im späteren Knabenalter ein Kamerad mit dem er in Streit gerathen war, durch einen Faustschlag die Nase zerschmetterte.

[2]) Bezeichnend in dieser Richtung ist der Vorfall mit Lionardo da Vinci in Florenz, dem gegenüber er sich auf dessen einfache Aufforderung hin, eine Stelle aus Dante zu erklären, in sehr verletzenden Aeusserungen erging.

jederzeit ohne Besinnen bereit, für sie die grössten Geldopfer zu bringen, während er sich selbst bis in das höchste Alter kaum das Nöthigste gönnte. Seine gutherzige Antheilnahme beschränkte sich jedoch keineswegs auf seine nächsten Angehörigen; er war ebenso bedacht, für die Dienstboten seiner Familie und seine Freunde, die der Unterstützung benöthigten, zu sorgen. Beim Tode einer alten Magd seiner Familie bedauerte er, sie überlebt zu haben, da er sie in seinem Testamente bedacht hatte. Seinen längjährigen Diener Urbino pflegte er während dessen Erkrankung in hingebendster Weise, und sein Tod versetzte ihn in tiefste Trauer. Michelangelo liebte, obwohl unvermählt, auch die Kinder, und den Armen wandte er reichliche Unterstützungen zu, ohne von seiner Wohlthätigkeit irgend etwas verlauten zu lassen.

Eine weit glücklicher geartete Natur als Michelangelo besass Tizian in Hinsicht auf sein Gemüthsleben. Während jener ein einsames Dasein führte und in asketischer Weise auf jeden Lebensgenuss verzichtete, war Tizian bestrebt, sich mit Allem zu umgeben, was das Leben verschönt und erheitert. Er besass ein prächtig eingerichtetes Haus „la casa grande", in welchem er die grossartigste Gastfreundschaft übte, und wenn er die Mehrung seines Vermögens und seiner Einkünfte sich stetig eifrig angelegen sein liess, so war es ihm doch nicht, wie wir schon erwähnten, um den Besitz allein zu thun. Er erwarb, um das Leben in vollem Maſse geniessen zu können. Dabei war Tizian jedoch durchaus kein egoistischer Genussmensch; er besass ein Herz für die Leiden und Freuden seiner Mitmenschen, und insbesondere seinen Landsleuten, den Cadorinern, gegenüber bekundete er die edelsten Gesinnungen, indem er sie oft in Zeiten der Noth mit Geld zum Ankauf von Korn unterstützte. Seiner Familie war er mit grösster Zärtlichkeit zugethan. Der frühe Verlust seiner Gattin Caecilia, an der er mit innigster Liebe hing, bereitete ihm solchen Schmerz, dass er krank wurde. Auch der Verlust seiner schönen Tochter Lavinia beugte ihn tief. Noch im höchsten Alter, selbst kurz vor seinem Tode beschäftigte ihn die Fürsorge für die Seinen in lebhaftester Weise.

„Dürer war", so bemerkt Springer, „kein fröhlicher Mann. Er mag nur selten in seinem Leben laut gelacht haben, und in seinen Zeichnungen, in welchen er doch seine ganze Natur enthüllt, stossen wir kaum ein- bis zweimal auf ungebunden lustige Gestalten. Dafür besass er ein feines Verständniss für ein stillgemüthliches Dasein und gebot seine Phantasie über die fesselndsten Züge sinnigen Humors". Der Ernst Dürer's mag durch dessen äussere Verhältnisse, die materiellen Schwierigkeiten, mit welchen er einen grossen Theil seines Lebens zu kämpfen hatte, mitbedingt gewesen sein; dass derselbe nicht auf Gefühlsarmuth beruhte, hierfür sprechen verschiedene Umstände. Dürer war seiner Familie ein treubesorgter Vater. So geht aus den

Briefen, die er während seines Aufenthaltes in Venedig in die Heimat richtete, hervor, dass ihn das Schicksal seiner zu Hause gebliebenen Angehörigen lebhaft kümmerte. Dass Dürer seine äusseren Verhältnisse nicht leicht nahm, erhellt ebenfalls aus diesen Briefen; er äussert in denselben eine gewisse Gedrücktheit wegen einer Geldschuld an seinen Freund Pirkheimer. Den bedeutendsten Antheil an das Gefühlsleben Dürer's beanspruchte offenbar dessen religiöse Gesinnnng, auf die wir an späterer Stelle eingehen werden.

Holbein war eine Tizian verwandte Natur; ihm waren, wie Woltmann erklärt, Lebenslust und Schönheitssinn angeboren. Von manchen Seiten wurde der Künstler eines wüsten Lebenswandels bezichtigt, wofür jedoch jeder stichhaltige Beweis mangelt; dagegen ist es nicht zu bezweifeln, dass er sein Leben genoss, soweit es seine Verhältnisse gestatteten, jedoch ohne seine künstlerischen Interessen irgendwie zu vernachlässigen. Die Lebensfreudigkeit Holbein's ist um so bemerkenswerther, als er in seinem Familienleben keineswegs glücklich war. Die häusliche Misère, welche ihm seine ältliche zanksüchtige Gattin bereitete, war wohl auch mit Veranlassung, dass er seine Familie verliess und sich nach England wandte.

Auch Rubens besass ein in seiner Art glückliches Naturell, sofern er weder zu Trübsinn, noch zu überschwänglicher Heiterkeit und überschäumenden Lebensgenuss neigte. Eine zufriedene, ruhig-heitere Stimmungslage scheint bei ihm vorherrschend gewesen zu sein, und zur Erhaltung dieser Gemüthsverfassung mag sehr wesentlich beigetragen haben, dass er dem Grundsatze „mens sana in corpore sana“ in seiner Lebensführung praktisch bestens Rechnung trug und seine Gesundheit stets hochschätzte, sich auch die kleinen Widerwärtigkeiten des Lebens nicht allzu nahe gehen liess. Dass er ein glückliches Familienleben führte, echte Freunde besass und durch seine Liebenswürdigkeit im Verkehr Jedermann fesselte, spricht dafür, dass ihn neben den Gaben des Geistes auch echte Herzensgüte auszeichnete. Mit grösster Zärtlichkeit hing er an seiner Mutter, und ihr Tod versetzte ihn in solche Trauer, dass er sich für mehrere Monate von der Welt zurückzog. Wie innig und mächtig die Gefühle waren, welche ihn an seine erste Gattin fesselten, wird aus einem Briefe ersichtlich, den er nach ihrem Tode im Jahre 1626 schrieb; in diesem klagte er, dass er Alles verloren habe, was ihn an sein Haus fesselte, dass alle Gegenstände seinen Schmerz erneuerten und er sich deshalb auf Reisen begeben müsse. In der That datirt auch von dieser Zeit Rubens diplomatische Thätigkeit, die ihn zu Reisen öfters veranlasste, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass Rubens, um Ablenkung von seinem Schmerze zu finden, die seinem Künstlerberufe so fernliegenden Geschäfte eines Staatsmannes übernahm.

Rembrandt, über dessen Gefühlsleben wir nur wenig Aufklärung besitzen, zeichnete sich schon als Jüngling durch ungewöhnlichen Ernst aus. Es wird von ihm berichtet, dass er an den Vergnügungen der Jugend nie Theil nahm und wie ein Greis erschien, der solche Kindereien verachtet. Dieser Ernst scheint ihn auch in seinem späteren Leben nicht verlassen zu haben[1]); er kommt wenigstens in seinen Kunstschöpfungen, insbesondere in seinen Porträts zum Ausdruck. Dass die ernste Stimmung bei Rembrandt in späteren Jahren nach dem schweren Missgeschicke, das in Form eines Konkurses über ihn hereinbrach, einer Verbitterung und trotziger Weltfeindlichkeit Platz machte, wird aus den Zügen seiner späteren Selbstporträts — ob mit Recht oder Unrecht, wollen wir hier unentschieden lassen — geschlossen. Begreiflich wäre eine solche Veränderung der vorherrschenden Stimmungslage nach den bitteren Erfahrungen, welche Rembrandt nicht ohne eigenes Verschulden machen musste, jedenfalls, und man brauchte deshalb bei dem Künstler noch kein sehr empfindsames Gemüth anzunehmen, wie dies geschehen ist. Mir scheint nach Allem, was mir von der Lebensgeschichte Rembrandt's bekannt geworden ist, dass der grosse Künstler „der Maler der Seele", wie man ihn genannt hat, der sich bemühte, die Regungen des menschlichen Gemüths in vollendeter Weise zum Ausdruck zu bringen, nicht das war, was man einen Gemüthsmenschen heisst. Zartere Gefühle waren ihm wohl nicht fremd; sie waren aber nicht tief und nicht nachhaltig genug, um sein Handeln zu beeinflussen. So liebte er seine Gattin Saskia zwar zärtlich, dies hielt ihn jedoch nicht ab, nach deren Ableben mit der Amme seines Sohnes alsbald sich in Beziehungen einzulassen, die ihn der Missachtung der Welt aussetzten, und durch leichtsinnige Wirthschaft das seinem Sohne hinterlassene Erbe, dessen Verwaltung ihm Saskia anvertraut hatte, zu Verlust zu bringen. Auch der Umstand, dass er seine Geliebte Hendrikje Stoffel, die ein Kind von ihm hatte und mit welcher er viele Jahre, wie es scheint im besten Einvernehmen zusammenlebte, lediglich aus pekuniären Rücksichten nicht heirathete, spricht nicht für besondere Gemüthstiefe.

Für Meissonnier's Gemüthsartung ist einer seiner Aussprüche bezeichnend: „Habet nur viel Herz, so werdet ihr immer genug Geist haben." In der That hielten bei ihm die Gaben des Geistes und des Herzens sich die Wage. Er war eine äusserst feinfühlige Natur, und eine Mehrzahl von Zügen spricht für die Tiefe seines Gemüthes, wie für die reiche Entwicklung seines Gefühlslebens. Wenn ihm auch die Kunst und seine künstlerische Arbeit über Alles ging, so konnten doch

[1]) Neumann bemerkt: „Selten malte Rembrandt lächelnde Portraits. Lustigkeit ist kein Gemüthszustand Rembrandt's."

auch zahlreiche andere Interessen sein Gemüth in die lebhafteste Erregung versetzen. Er liebte die Natur leidenschaftlich und wurde von ihrer erhabenen Schönheit zu Thränen gerührt. Auch Musik liebte er ausserordentlich, und das Anhören Beethoven'scher Symphonien zauberte vor sein Auge die entzückendsten Bilder.

Wie nahe ihm das Schicksal Anderer ging, erhellt aus dem Umstande, dass er als Jurymitglied für den Salon nie ohne die peinlichsten Empfindungen ein Bild zurückweisen konnte, da er die Bedeutung dieses Entscheides für den betreffenden Künstler sich nach allen Richtungen hin vergegenwärtigen musste. An seinen Freunden hing er mit treuester Ergebenheit, und die Freundschaftsverpflichtungen hielt er ungemein hoch. Aber auch die Geschicke seines Vaterlandes gingen ihm äusserst nahe. Als glühender Patriot wurde er durch die Ereignisse des Kriegsjahres 1870 von tiefstem Schmerze erfüllt, und er trug kein Bedenken, obwohl 66 Jahre alt, seine Dienste seinem Vaterlande während der Belagerung von Paris zur Verfügung zu stellen. Deutschland konnte er den Sieg über sein Vaterland nie verzeihen, und seine Abneigung gegen Preussen ging so weit, dass er eine von diesem Staate ihm angebotene Dekoration zurückwies, obwohl er in Bezug auf Ehrenbezeugungen äusserst empfindlich war. Ein Versehen, welches Andere gleichgiltig hingenommen hätten, konnte ihn tief schmerzlich berühren. Für Meisterwerke der Kunst konnte er sich wie Wenige begeistern, insbesondere erregte Rembrandt sein Entzücken. Seine Gemüthslage war wohl vorwaltend eine ruhig-heitere, da er im künstlerischen Schaffen seine höchste Lebensfreude fand und bis an sein Lebensende ungemein thätig war, es ihm auch an entsprechenden äusseren Erfolgen durchaus nicht mangelte. Seine Stimmung litt jedoch öfters darunter, dass er Bilder nur um des Verdienstes willen malen musste, und seine Arbeitskraft nicht ausschliesslich auf Sujets verwenden konnte, die seinen künstlerischen Neigungen entsprachen. Besonders quälend war ihm das Gefühl, einen Tag des Schaffens verloren zu haben, wenn seine Arbeitsleistung ihm werthlos erschien.

Auch Millet war eine äusserst feinfühlige Natur. Die Weichheit seines Gemüthes offenbarte sich schon in seiner Kindheit, und es wurde ihm deshalb vorausgesagt, dass er viel werde leiden müssen. Ein hervorragender Zug in seinem Leben war die Liebe zu seiner Familie. Diese machte sich in dem Knaben schon so mächtig geltend, dass er es, wie wir sahen, in der Fremde nicht aushielt; auch später, als er nach Cherbourg und Paris ging, verursachte ihm die Trennung von den Seinen tiefen Schmerz. Seinen Kindern war er der zärtlichste Vater; als die Noth bei ihm einmal auf's Höchste gestiegen war, hungerte er und seine Frau zwei Tage lang, die Kinder erhielten jedoch ihre Mahlzeiten. Den Freunden, welche ihm endlich 100 Francs brachten, bemerkte

er: „das kommt zur rechten Zeit, seit zwei Tagen haben wir nichts mehr gegessen, aber es thut nichts, die Kinder haben bis jetzt nicht gelitten.“ Mit der Feinfühligkeit verband sich bei Millet ein gewisser Stolz, der ihn z. B. abhielt in den ersten Tagen seines Pariser Aufenthaltes Leute nach den Strassen zu fragen, aus Furcht, er könnte wegen seiner Sprache verspottet werden. Die Herzensgüte Millet's bethätigte sich, wie viele Züge aus seinem Leben bezeugen, nicht nur seiner Familie gegenüber, sie wurde auch durch die bittersten Erfahrungen nicht beeinflusst. In Paris hatte er längere Zeit ungemein unter der Schlechtigkeit mancher Menschen zu leiden, die ihn in jeder Weise ausbeuteten und ihn dann seinem Elende überliessen. Da sein Stolz und der Ernst seines Strebens ihn oft verhinderte dem Geschmacke der Pariser und der leitenden Kreise Concessionen zu machen, wäre er damals untergegangen, wenn sich sein Genie nicht doch noch Achtung erzwungen hätte. Millet sprach später von diesen traurigen Erlebnissen, die einen Anderen zum Menschenfeind gemacht hätten, nie mit Bitterkeit. Er äusserte nur, dass es gute und schlechte Menschen gebe, und dass er doch zuweilen Hilfe gefunden habe. Millet's Stimmung war vorherrschend eine ruhige, milde; äusseren Gefühlsbezeugungen war er entschieden abgeneigt, Freude und Schmerz, wie tief er sie auch empfand, waren bei ihm still.

Feuerbach war von Haus aus eine äusserst feinfühlige, heissblütige und Lebenslust verlangende Natur, dabei aber ein Stiefkind seiner Zeit. Das Schicksal verfuhr mit ihm hart und zeitweilig selbst so grausam, dass auch eine weniger zart besaitete Seele darunter in ihrer Stimmung hätte leiden müssen. Wenn wir Feuerbach's Lebensgestaltung, auf die wir hier nicht näher eingehen können, erwägen, die lange Reihe von Misserfolgen und bitteren Enttäuschungen, die ihm seine künstlerische Laufbahn trotz unablässigen Ringens brachte, so müssen wir anerkennen, dass in ihm trotz einer gewissen erblichen Belastung ein ausserordentliches Mafs von geistiger Widerstandsfähigkeit und ein fast nicht überwindlicher Kern von Lebenslust und Lebensmuth gesteckt haben muss. Er war zu seinem Glücke die längste Zeit seines Lebens ein entschiedener Optimist, so dass Anfälle von Verzweiflung und Lebensüberdruss bis in seine letzte Lebenszeit bei ihm doch nur vorübergehend im Gefolge besonders schwerer Schicksalsschläge sich einstellten. Wie sein Freund und Biograph Allgeyer berichtet, war Feuerbach's Stimmung sehr wechselnd. „Zum gleichförmigen Alltagsbehagen fehlte es ihm am nöthigen geistigen Mittelmaass. Heissblütig und leidenschaftlich, wie er seinem ganzen Wesen nach war, hat er unter der Gleichgiltigkeit und dem Widerspruche der Welt gegen seine Kunst begreiflicher Weise schwer genug gelitten, um Grund zur Klage zu haben. Trotz allem hielt er an der Hoffnung auf eine Zeit des Erfolges im grossen Stil fest, eine Zeit, in der er auf den Höhen des

Daseins eine glänzende Künstlerexistenz zu führen erlesen sein würde. Nur langsam. mit der zunehmenden Erkenntniss von dem unlösbaren Gegensatz zwischen seiner künstlerischen Denk- und Empfindungsweise und der ästhetischen Bildung der ihn umgebenden Welt begann diese Zuversicht zu schwinden, und eine wachsende Neigung zur Einsamkeit bildete die Folge dieser lang abgelehnten schwersten Erfahrung seines Lebens." Feuerbach war den Seinen mit grosser Zärtlichkeit zugethan, der Tod seines Vaters und seiner einzigen Schwester bedrückten ihn sehr. An seiner Stiefmutter hing er mit fast abgöttischer Liebe, die allerdings auch von dieser Frau reichlich verdient war, da sie vor keinem Opfer für ihren vom Glück so wenig begünstigten Stiefsohn zurückscheute.

Feuerbach war im Verkehre wenig zugänglich, Fremden gegenüber verhielt er sich lange zurückhaltend und misstrauisch; war er jedoch von den guten Gesinnungen des Betreffenden überzeugt und damit der Bann gebrochen, so wurde er ein treuer, liebevoller Freund. Von seinem Zartsinn und seiner Opferfähigkeit für Bedürftige legt folgender Umstand beredtes Zeugniss ab In Wien, wohin er 1874 als Professor der Historienmalerei an der kaiserlichen Akademie berufen worden war, ging er in seiner Fürsorge für unbemittelte Schüler so weit, dass er, um ihnen eine Unterstützung zu gewähren, welche nicht den Character der Wohlthat an sich trug, tüchtige Arbeiten derselben aus eigenen Mitteln erwarb, obwohl er sich selbst nicht in glänzenden Verhältnissen befand. Bemerkenswerth ist bei Feuerbach auch noch die tiefgehende Wirkung, welche starke Gemütsbewegungen auf sein Aeusseres ausübten. Er konnte, wie Allgeyer erwähnt, je nachdem Vorgänge in seinem Gemüthe ihn erhoben oder niederdrückten, von heute auf morgen um Jahre verjüngt oder auch gealtert erscheinen.

Böcklin fiel bereits im Knabenalter durch Ernst und eine gewisse Verschlossenheit seines Wesens auf, war dabei jedoch tollen Streichen nicht durchwegs abgeneigt. Diese Zwiespältigkeit machte sich auch in seinem späteren Leben geltend. Alle seine Biographen betonen das Sprunghafte, Unberechenbare seines Naturells, das ganz besonders in seinem gemüthlichen Verhalten zu Tage trat. Ohne entsprechende äussere Veranlassung und unvermittelt kam es bei ihm zu Schwankungen der Stimmungslage von einem Extrem zum anderen; heute voll rosigster Laune, zu Scherz und Kurzweil aufgelegt, das Leben in vollen Zügen geniessend, morgen völlig melancholisch. An den heiteren Tagen arglos wie ein Kind, im Verkehre sich mit vollster Offenheit gebend, war er in der Zeit der Depression schweigsam und misstrauisch, selbst gegen seine Freunde. Dabei war Böcklin auch zu vorübergehenden starken Affecten sehr geneigt, er war Choleriker, und in seinen jüngeren Jahren fürchtete man seinen Jähzorn. Die auffälligen und unmotivirten Schwankungen in seiner Stimmung traten in späteren Jahren mehr zurück; sein Gemüth

wurde ruhiger, aber auch, wie es scheint, kälter. Dass er in jungen und mittleren Jahren zarteren Regungen sehr zugänglich war, zeigt seine Verheiratung mit der schönen Römerin Angelina Pascucci, welche ihn in die schwierigste materielle Lage brachte, und die Innigkeit, mit welcher er an seiner Familie hing. Der Tod seines ersten Kindes brachte ihn dem Wahnsinn nahe und auch später ergriff ihn der Verlust eines seiner Kleinen derart, dass er für Monate arbeitsunfähig wurde; und doch bemerkt Flörke, welcher lange Zeit mit Böcklin in vertraulichstem Verkehre stand, ihn jedoch erst in späteren Jahren kennen lernte: „viel Herz und Gemüth hat er gerade nicht oder unterdrückt es wohl als unbrauchbar und unnütz, darin ist er Schweizer.“ Ebenso hebt Flörke hervor, dass Böcklin, trotz der poetischen Wirkung seiner Bilder, keine Neigung zu Empfindsamkeit, keinerlei lyrische Allüren besass. Es muss also mit dem Künstler im Laufe der Jahre eine Wandlung vor sich gegangen sein. Böcklin hat das, was er vom Gefühlsmenschen besass, im Laufe der Jahre wahrscheinlich unter dem Einflusse bitterer Lebenserfahrungen abgestreift und ist zum Manne der That geworden, der sich nur von seinen künstlerischen Zielen bestimmen liess. Auch in seinen Neigungen für einzelne Personen und Kunstrichtungen bekundete Böcklin das Unberechenbare, Schrullenhafte seines Naturells; er schätzte Rubens und hasste Rembrandt, er liebte Liszt und hatte gegen Wagner einen unüberwindlichen Widerwillen.

## 6. Willenssphäre, Schaffensdrang.

Wenn wir im Folgenden zur Betrachtung der Willenssphäre bei unseren Künstlern übergehen, so muss ich zunächst bemerken, dass ich unter diesem Titel die active Seite des Seelenlebens in ihrer Gesammtheit, nicht lediglich die unmittelbaren Aeusserungen des Willens zusammenfasse. Wenn wir in der intellektuellen Veranlagung und in der Gestaltung des Gemüthslebens bei den einzelnen Künstlern auffälligen Unterschieden begegneten, so finden wir dafür in dem Verhalten der Willenssphäre eine weitgehende Uebereinstimmung. Die Künstler, die uns hier beschäftigen, haben sämmtlich ohne Ausnahme, eine bedeutende, einzelne sogar eine ganz ausserordentliche Willensenergie an den Tag gelegt. Wenn Woltmann bemerkte, dass zum künstlerischen Aussinnen und Erfinden das Genie ausreicht, zum Durchführen und Vollenden aber Character nöthig ist, so hat er wohl recht; allein das, was Woltmann hier unter Character versteht, i. e. was den zur Durchführung künstlerischer Ideen erforderlichen Character ausmacht, ist lediglich die Willenskraft. Auf dem langen Wege vom Kopfe bis zum Pinsel geht von den künstlerischen Ideen viel verloren, wie Feuerbach klagte, und es er-

heischt geduldiges, ausdauerndes Bemühen, wenn das, was die Phantasie geschaffen, auch im Kunstwerk seine vollkommene Darstellung finden soll.

Sehen wir von Lionardo ab, der, wie wir schon bemerkten, nur einen kleinen Theil seiner Zeit der Kunst widmete, dafür aber auf wissenschaftlichem und praktisch technischem Gebiete Enormes leistete, so weisen bei allen unseren Künstlern die Zahl und Grösse ihrer Schöpfungen, sowie die sorgfältige Durchführung derselben auf grosse Willensenergie hin. Bei Allen begegnen wir auch dem steten Ringen nach Vervollkommnung, dem unablässigen Streben, sich an neuen Problemen zu versuchen und dieselben in mustergiltiger Weise zu lösen.

Man hat gegen Lionardo den Vorwurf erhoben, dass er mit seinen Bildern nie fertig geworden sei, Vieles angefangen und nicht vollendet habe. Wenn man daraus auf Mangel an Willensenergie bei dem Meister schliessen wollte, wäre dies sehr irrig. Das langsame Arbeiten Lionardo's erklärt sich, wie H. Grimm hervorhebt, aus dem Umstande, dass er bei den Vorstudien für seine Bilder mit grösster Umständlichkeit und Gründlichkeit zu Werke ging und in der Ausführung der Details an miniaturartiger Sauberkeit in seinen Werken das Höchste leistete. Trotz alledem trennte er sich auch von vollendeten Bildern nur ungern, weil er in seiner Gewissenhaftigkeit nie das Gefühl verlor, dass an denselben noch zu bessern sei. So gab er das Bild Mona Lisa, das noch jetzt das Entzücken der Kunstkenner bildet, nachdem er 4 Jahre an demselben gearbeitet hatte, als unvollendet hin. Das Modell der Reiterstatue des Francesco Sforza beschäftigte ihn sogar 16 Jahre. Mit welcher Geduld und Hingebung er sich seinen Schöpfungen widmete, ersehen wir daraus, dass, wie Grimm erzählt, er bei der Schöpfung des Abendmahls tagelang in Betrachtung des begonnenen Werkes versunken sass, immer auf den Moment wartend, in dem sich ihm das Antlitz Christi im Geiste so offenbaren würde, wie er es zu erblicken wünschte. Alles Drängen um Beschleunigung der Arbeit liess ihn unberührt. Ebenso ungerechtfertigt ist die Bemerkung Vasari's, dass Lionardo in den Wissenschaften mehr geleistet hätte, wenn er einen weniger wandelbaren Geist besessen hätte. Vasari war gar nicht in der Lage, Lionardo's wissenschaftliche Leistungen zu beurtheilen, und das, was hierüber im Laufe der Zeit ermittelt wurde, kann uns nur mit grösster Bewunderung für den Forschungseifer und die Thatkraft des genialen Mannes erfüllen. Dass Lionardo in einzelnen Wissenschaften mehr geleistet hätte, wenn er seinen Forschereifer mehr concentrirt hätte, unterliegt wohl keinem Zweifel, aber man muss den damaligen unvollkommenen Stand der Wissenschaften berücksichtigen, um zu begreifen, dass ein Mann von dem rastlosen Geiste Lionardo's veranlasst werden konnte, sich mit den verschiedenartigsten wissenschaftlichen Problemen, die sein Interesse erweckten, zu beschäftigen.

Michelangelo hat von seiner Jugend bis in das höchste Alter sich durch ausserordentliche Willenskraft ausgezeichnet; seinem unbeugsamen Willen allein hatte er es, wie wir schon erwähnten, zu verdanken, dass er die Künstlerlaufbahn ergreifen durfte. Bei der Ausführung seiner Schöpfungen, so namentlich bei Schaffung der sixtinischen Fresken, scheute er die enormsten Anstrengungen nicht, und selbst noch in den 80er Jahren bekundete er, wenn es sich um Wahrung seiner Interessen handelte, eine Thatkraft, die jedem Widerstande gewachsen war. Bezeichnend in dieser Richtung ist die Art und Weise, wie er noch in seinem 86. Lebensjahre sich gegen die Angriffe seiner Neider und Gegner behauptete. Michelangelo war noch in den 80er Jahren am Bau der Peterskirche thätig, doch versuchte eine mächtige Partei ihm die Bauleitung zu entziehen und einem unbefähigten Günstling zu verschaffen. Michelangelo wies die Vorwürfe, die gegen ihn erhoben wurden, mit grösstem Nachdruck zurück; als das Intriguiren gegen ihn trotzdem nicht eingestellt wurde, sprach er eines Tages den Papst auf der Strasse an und wahrte seine Rechte mit solcher Energie, dass ihm der Papst eine glänzende Rechtfertigung zu Theil werden liess.

Raffael hat sich wie Michelangelo in der Hingabe an seine künstlerische Thätigkeit nicht geschont und bei seiner zarteren Constitution, wie wir sahen, hierdurch seine Gesundheit geschädigt.

Dürer bethätigte in seinen künstlerischen wie in seinen wissenschaftlichen Leistungen, Tizian in seinen Kunstleistungen wie in Verfolgung seiner materiellen Interessen die Grösse seiner Willenskraft. Bei Tizian ist noch besonders bemerkenwerth, dass er als Greis gleich beflissen war, seinen Bildern die höchste Vollendung zu geben, wie in jüngeren Jahren.

Rubens war ein unermüdlicher Arbeiter, für seine Thatkraft spricht nicht nur die ausserordentliche Zahl seiner Werke, sondern auch die Vielseitigkeit seiner Beschäftigungen. Wie sehr Rubens die Zeit auszunützen bestrebt war, erhellt aus dem Umstande, dass er täglich nach Besuch einer frühen Messe sich an die Arbeit setzte, mit einem Vorleser zur Seite, der ihm Plutarch oder Seneca vorzulesen hatte, und erst gegen Abend sich durch einen Ritt um die Stadtmauern Erholung gönnte.

Durch enormen Fleiss zeichnete sich auch Meissonnier aus, und je älter er wurde, um so rastloser und fieberhafter wurde seine Thätigkeit. Lange Jahre hindurch arbeitete er bis 11 Uhr Abends und zwei oder dreimal per Woche während der ganzen Nacht. Ihm galt das Princip: „bei allen Dingen, gross oder klein, ganz dabei sein, heisst Alles gut vollbringen“. Er hat denn auch die Vorstudien zu seinen Bildern mit einer von keinem anderen Künstler übertroffenen Gründlichkeit betrieben und auf die Durchführung seiner Arbeiten die denkbar

grösste Sorgfalt verwendet. Immer wieder ging er an seine Werke und arbeitete sie auf's Subtilste durch. Nicht selten kam es vor, dass, wenn er am Abend erschöpft sein Atelier verlassen und nach Wunsch gearbeitet zu haben geglaubt hatte, er am Morgen alles wieder wegwischte und von Neuem begann. So kam es, dass seine Werke trotz seines andauernden Fleisses nur langsam reiften, z. B. das Bild „1807“ 14 Jahre auf seiner Staffelei blieb. Aehnlich wie Rubens liess er sich bei der Arbeit vorlesen, um die Momente des Ausruhens zur Förderung seiner Bildung auszunützen.

Mehrere von den von uns in Betracht gezogenen Künstlern hatten andauernd unter der Ungunst des Schicksals in einer Weise zu leiden, welche ihre Willenskraft auf die härteste Probe stellte.

Millet, Feuerbach und Böcklin wären zu Grunde gegangen oder wenigstens genöthigt gewesen, ihren Kunstidealen zu entsagen und dem Geschmacke des Publikums Concessionen zu machen, wenn nicht ein unbeugsamer Wille sie in Stand gesetzt hätte, allen auf sie einstürmenden Widerwärtigkeiten und Bedrängnissen Trotz zu bieten und ihre künstlerischen Ziele unentwegt zu verfolgen.

Auch Rembrandt, der sich schon in seiner Jugend durch ungeheueren Fleiss auszeichnete, wurde, wie wir wissen, von schweren Schicksalschlägen heimgesucht. Er gerieth in Konkurs und musste den Besitz, den er im Laufe der Jahre erworben hatte und an dem sein Herz hing, sein Haus, seine Sammlungen in fremde Hände übergehen sehen. Alles dies war nicht im Stande ihn zu beugen, seine Arbeitslust zu vermindern, die Werke, welche er in den Jahren nach dem Konkurs schuf, bekunden die gleiche Grösse der Schaffenskraft, wie die in früheren Jahren entstandenen.

Neben der Phantasie, welche die künstlerischen Ideen erzeugt und dem Willen, welcher die Durchführung derselben überwacht und trotz aller Schwierigkeiten durchsetzt, ist bei der genialen künstlerischen Thätigkeit ein psychisches Moment betheiligt, dessen Bedeutung vielfach irrthümlich beurtheilt wird, der Schaffensdrang. Von manchen Seiten wurde derselbe als eine Eigenthümlichkeit des Genies betrachtet. Der geniale Schaffensdrang, welcher sich je nach der Veranlagung des Genies in verschiedener Weise äussert, bildet jedoch nur eine höhere Entwicklungsform des dem Alltagsmenschen zukommenden Arbeitstriebes. Dem geistig normalen und gesunden Kulturmenschen der Jetztzeit ist Unthätigkeit für die Dauer unangenehm, während Thätigkeit sich bei ihm mit Lustgefühlen verknüpft. Das Streben nach diesen Lustgefühlen bildet das Wesen des Arbeitstriebes. Der Schaffensdrang des Genies unterscheidet sich von dem Arbeitstriebe des gewöhnlichen Menschen nur durch seine Intensität und sein Object. Die Intensität des genialen Schaffensdranges ist dem gewöhnlichen Arbeitstriebe gegenüber erhöht.

weil die intellektuellen Processe beim Genie mit aussergewöhnlicher Lebhaftigkeit und Stärke vor sich gehen und dadurch eine Spannung erzeugen, welche nach einer Entladung in Form einer Darstellung oder Verkörperung oder auch eines logischen Abschlusses der betreffenden Gedankenreihe drängt. Die geniale Production bedingt eine Abnahme der inneren Spannung und ist deshalb mit Lustgefühlen verknüpft. In Bezug auf die Stärke des Schaffensdranges kommen jedoch, wie wir schon erwähnten, dem Genie manche nur höher Talentirte gleich, dies zeigt die erstaunliche Productivität mancher keineswegs genialer Schriftsteller zur Genüge. Hinsichtlich des Objectes unterscheidet sich der Schaffensdrang des Genies vom gewöhnlichen Arbeitstriebe dadurch, dass derselbe nicht lediglich auf Leistungen irgend welcher nützlichen Arbeit, sondern auf Schöpfungen von Werken, welche Neues von Bedeutung in sich schliessen, gerichtet ist. Die Anregung des Schaffensdranges kann von verschiedenen Quellen ausgehen; bei dem genialen Künstler, insbesonders dem Poeten, sind es öfters Stimmungen und Gefühle, welche die schöpferische Phantasie in Thätigkeit setzen, deren Producte nach Darstellung drängen. In diesen Fällen bildet das Kunstwerk eine Form der Gefühlsäusserung. Bei Goethe und Beethoven war diese Art der Anregung des Schaffensdranges die weitaus vorherrschende. Goethe war auch der Ansicht, dass der echte Dichter ein Gelegenheitsdichter sein müsse.

Wie Gefühle und Stimmungen, welche vorübergehend oder andauernd im Inneren sich geltend machen, können auch verschiedene andere Momente den Schaffensdrang anfachen und nähren, so die Aussicht auf Ruhm und Anerkennung, die Nöthigung zum Wettbewerb mit hervorragenden Kunstgenossen, das Vorbild älterer Meister, bereits erzielte Erfolge, unter Umständen auch Misserfolge, auch rein äusserliche Umstände, bei bildenden Künstlern insbesonders Aufträge, welche grosse Aufgaben in sich schliessen und die volle Entfaltung der genialen Leistungsfähigkeit gestatten. Aber auch ganz unabhängig von derartigen Anregungen, lediglich durch die Fülle und Lebhaftigkeit der genialen Gedanken kann der Schaffensdrang energisch geweckt und unterhalten werden. Es ist begreiflich, dass je nach der Erregungsweise auch Unterschiede in der Intensität und Aeusserung des Schaffensdranges vorkommen, dass derselbe bei einzelnen Genies nur periodisch und dann ganz unaufhaltsam, bei anderen dagegen mehr beständig und gleichmässig und in Folge dessen auch minder auffällig sich geltend macht. Dass der Schaffensdrang bei der genialen künstlerischen Production eine bedeutende Rolle spielt, unterliegt keinem Zweifel. Er lässt die Mühe des Künstlers nicht zur peinlichen Mühsal werden, er steigert seine Kräfte ins Ausserordentliche, führt ihn über Schwierigkeiten und Hindernisse leicht hinweg und macht seine Thätigkeit zu einer Quelle der

Befriedigung und selbt des Genusses. Dennoch wäre es ein Irrthum, wenn man das von dem genialen Künstler geschaffene Meisterwerk lediglich als ein Product seines Schaffensdranges, wie mächtig auch dieser gewesen sein mag, betrachten wollte. Wenn auch der geniale Künstler bei seiner Thätigkeit sich seinem Schaffensdrange überlässt und es so den Anschein gewinnt, dass seine Production triebartig (ähnlich den Instincthandlungen vieler Thiere) vor sich geht, so handelt es sich dabei zumeist doch nur um einen Schein. Zur Schöpfung eines vollendeten Kunstwerkes ist die blosse Hingabe an den Schaffensdrang nicht ausreichend. Hierzu ist ein beständiges Eingreifen kritischer, vom Willen geleiteter Verstandesthätigkeit, die das Geschaffene prüft, corrigirt, billigt oder verwirft, erforderlich. Durch den uncontrollirten Schaffensdrang allein kann Vollendetes nicht oder höchstens zufälligerweise entstehen. In der That sehen wir auch, dass im Allgemeinen beim genialen Künstler der Schaffensdrang unter, nicht über dem Willen steht. Der Wille ist es, der den Schaffensdrang wie einen Strom leitet, in die richtigen Wege weist und dadurch die künstlerische Production zu einer zielbewussten macht. Er verknüpft mit dem Schaffensdrang auch das Ringen nach Vollendung, das den Meister zu immer höher stehenden Leistungen führt. Nur ausnahmsweise erreicht der Schaffensdrang eine Intensität, dass er über den Willen hinauswächst und den Character des Zwangsmässigen annimmt, das Pferd also mit dem Reiter durchgeht.

Dass die dichterische Production gelegentlich diesen Zwangscharacter annehmen, und dadurch vom Dichter selbt als minderwerthig Erkanntes, zur Darstellung gelangen kann, erhellt in treffender Weise aus einer Mittheilung Paul Heyse's. Dieser berichtet in seinem Werke „Jugenderinnerungen und Bekenntnisse" (S. 359):

„Doch so seltsam es klingen mag, ist es doch die volle Wahrheit, dass der Novellist in der Wahl seiner Stoffe nicht immer frei ist, dass er oft „nicht dafür kann", wenn er auch ein geringeres Thema, das sich ihm aufdrängt, nicht von sich weist, obwohl er keinen sonderlichen Werth darauf legt. Ein solches wenig bedeutendes Motiv nistet sich dennoch in den Mutterschooss der Phantasie unwiderstehlich ein, wo es dann nach demselben instinctiven Krystallisationsprocess sich weiter entwickelt, wie das bedeutendste und werthvollste. Ist dann die Composition halb wider Willen des Schaffenden ausgereift, so drängt sie an's Licht, gleich wie eine Frau ein Kind, das sie von einem ungeliebten Manne empfangen hat, zur Welt bringen muss, auch wenn sie es gern verleugnen möchte. Ich habe mich zuweilen längere Zeit bemüht, dergleichen Sachen unaufgeschrieben zu lassen, und doch zuletzt sie wie eine beschwerliche Last vom Herzen gewälzt."

Kehren wir nach diesen allgemeinen Erörterungen zu unseren Künstlern zurück, so ist zunächst zu bemerken, dass der Schaffensdrang bei allen sehr entwickelt war, bei den einzelnen jedoch sich in verschiedener Weise geltend machte. So arbeitete Michelangelo gewissermaſsen stossweise und zeitweilig mit ausserordentlicher Anstrengung, um dann wieder kürzere oder längere Zeit sich lediglich der Lectüre

und philosophischen Betrachtungen hinzugeben. Einer ähnlichen, mehr periodischen Thätigkeit begegnen wir bei Böcklin. „Er ruht und träumt Wochen hindurch an einsamem Orte, um weltvergessen in ihn hineinzuschauen. Ohne Skizze, ohne Notiz, ohne Modellwahlsorge geht er heim, um in wüthender, unaufhaltsamer Arbeitskraft zu schaffen, bis das Werk aus blosser Erinnerung unter den Fingern wächst, bis es frei, grosszügig, mühelos dasteht" (Meissner).

Bei Tizian kam es zu der periodischen Arbeitsweise erst im höheren Alter. Als der Künstler im 75. Lebensjahre stand, wurde er von einem berühmten Arzte in Venedig, Niccolò Massa gefragt, welche Veränderungen er in seiner Arbeitsfähigkeit wahrgenommen habe; hierauf erwiderte Tizian, er habe neuerdings oft bemerkt, dass er manche Tage eine wahre Leidenschaft zu malen fühle und unmittelbar darauf zu nichts als zu Müssiggehen fähig sei.

Bei anderen von unseren Künstlern, so insbesonders bei Rembrandt, Rubens, Meissonnier, sehen wir hinwiederum den Schaffensdrang in mehr stetiger, gleichmässiger Weise sich kundgeben. Diese Verschiedenheiten hängen begreiflicher Weise mit den Arbeitsgewohnheiten und den künstlerischen Principien der Einzelnen zusammen. Je mehr der Künstler die ihm beschäftigenden Ideen ausreifen lässt und je weniger er sich auf äussere Hilfsmittel für sein Gedächtniss uud seine Phantasie verlässt, um so eher wird sich bei ihm der Schaffensdrang nur periodisch einstellen, weil dieser eine höhere Entwicklung der künstlerischen Ideen voraussetzt. Interessante Gegensätze bilden in dieser Hinsicht Lionardo da Vinci und Rembrandt. Während Ersterer, wie wir sahen, tagelang keinen Pinsel in die Hand nahm und darauf wartete, bis seine künstlerische Conception im Geiste die gewünschte Vollendung erlangt hatte, erzählte Rembrandt's Schüler Honbraken, dass dieser Meister manchmal ein Gesicht in 10 verschiedenen Variationen skizzirte, ehe er es auf die Leinwand brachte. Noch mehr war dies bei seinen grösseren Compositionen der Fall.

Wir müssen hier noch die Frage berühren, ob der Schaffensdrang bei unseren Künstlern nicht auch gelegentlich einen krankhaften, i. e. zwangsmässigen Charakter annahm, oder sich überhaupt in ihrer künstlerischen Thätigkeit ein abnormes Element äusserte. Diese Frage ist nur bei 2 Künstlern, Rembrandt und Böcklin, in Erwägung zu ziehen, welche Beide sich ganz besonders mit Farbenproblemen beschäftigten und in Verwendung der Farbe in einzelnen ihrer Gemälde Eigenthümlichkeiten zeigten, die man nicht auf verstandesmässige Ueberlegung zurückführen konnte und deshalb als Ausfluss abnormer psychischer Vorgänge gedeutet hat. Wir werden auf diesen Punkt an späterer Stelle eingehen.

## 7. Charakter.

Intelligenz, Gefühl und Wille bestimmen den Charakter des Menschen, und wenn wir hier nach Betrachtung dieser drei Seiten des Seelenlebens bei unseren Künstlern auch noch auf deren Charakter eingehen, so geschieht dies in erster Linie deshalb, weil in diesem psychische Factoren zur Geltung kommen, welche im Vorhergehenden noch nicht berücksichtigt wurden. Wir verstehen unter Charakter eines Menschen die in seinem Handeln zum Ausdruck gelangenden Grundtendenzen seines Denkens, Fühlens und Wollens und bezeichnen die einzelnen dieser Tendenzen als Charaktereigenschaften. Das Wort Charakter wird jedoch in verschiedenem Sinne, einem engeren und einem weiteren gebraucht. Man unterscheidet Menschen von Charakter, d. h. solche, deren Handeln bestimmten leitenden Grundsätzen folgt und solche ohne Charakter, wobei jedoch zu berücksichtigen ist, dass auch in der Verworfenheit sich Charakter zeigen kann.

Ein Umstand, der ferner in Betracht kommt, ist, dass die Charaktereigenschaften eines Menschen nicht immer harmonisch, unter sich wohl verträglich und zusammenpassend sein müssen, sondern auch in einem und demselben Individuum entgegengesetzte Eigenschaften z. B. Geiz und Verschwendungssucht, Weichheit und Härte, Bescheidenheit und Hochmuth, nebeneinander hausen können. Es giebt also auch widerspruchsvolle Charaktere, die allerdings zumeist schon in das pathologische Gebiet hineinreichen. Wir werden daher bei unseren Künstlern unser specielles Augenmerk darauf zu richten haben, ob und in wie weit ihr Charakter widersprechende Züge aufweist.

Lionardo wird als ein Mann von grossem persönlichen Muthe und sehr bedeutendem Selbstbewusstsein geschildert. Mit letzterer Eigenschaft hing wohl seine Prachtliebe und seine Neigung, mit einem gewissen Gepränge aufzutreten, zusammen. In der Jugend von liebenswürdigem, heiterem Naturell wurde er, wie wir an früherer Stelle zum Theil schon erwähnten, später unter dem Einflusse widriger Lebenserfahrungen misstrauisch und einsiedlerisch. Des Edelmuthes, den er gegen seine Geschwister bethätigte, haben wir ebenfalls bereits gedacht. Bezeichnend für seinen Charakter ist auch folgender von Grimm erwähnter Umstand: Als man Lionardo während der letzten Zeit seines Aufenthaltes in Florenz, woselbst er für seine Dienstleistungen einen Gehalt bezog, nach dem Verderben seiner Malereien im Saale des Palastes in Folge ungeeigneter Technik den Vorwurf machte, er habe Geld erhalten ohne Arbeit zu liefern, brachte er ohne Zögern eine Summe von der Höhe seiner gesammten Gehaltsbezüge auf und stellte diese zur Verfügung, obwohl er das Empfangene als verdient betrachten konnte.

Sein Anerbieten wurde abgelehnt, da man wohl die Unbilligkeit des gegen ihn erhobenen Vorwurfs einsah. Im Ganzen lässt sich wohl sagen, dass Lionardo's Charakter ein entschieden vornehmer war.

Erheblich schwieriger ist Michelangelo's Charakter zu beurtheilen, da dieser auf den ersten Blick eine Reihe scheinbar ganz und gar nicht miteinander vereinbarer Züge aufweist: Bescheidenheit und Stolz, Knauserigkeit und grösste Freigebigkeit, Schüchternheit und Muth, Zartgefühl und rücksichtslose Härte. Wir müssen jedoch hier vor Allem berücksichtigen, dass ein widerspruchsvoller Charakter nur da angenommen werden kann, wo bei den gleichen Gelegenheiten abwechselnd entgegengesetzte Eigenschaften sich zeigen. Ein Mann, der z. B. mit sich selbst kargt und der geringsten Vergendung abgeneigt ist, kann sehr wohl, wo es sich um gemeinnützige oder wohlthätige Zwecke handelt, die grösste Freigebigkeit bekunden, ohne dass man deshalb in seinem Charakter einen Widerspruch annehmen darf. Ein solcher liegt dagegen bei einem Manne vor, der heute für Unnützes sein Geld hinauswirft und morgen bei nothwendigen Ausgaben knausert. Um Michelangelo Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müssen wir uns daher bemühen in das Innere seines Wesens einzudringen, und es wird sich dann zeigen, dass die scheinbar sich widersprechenden Züge seines Charakters zum grossen Theile wenigstens sich in Einklang bringen lassen. Michelangelo war im Grunde seiner Seele, wie wir schon erwähnten, äusserst feinfühlig, dabei schüchtern, uneigennützig, grundehrlich, aber auch zugleich gemüthlich sehr reizbar und aufbrausend. Letzterer Umstand erklärt es, dass er, der nicht den Muth fand, seinen Freunden eine unangenehme Mittheilung zu machen, zu der dringende Veranlassung [1]) vorhanden war, einem Manne wie Lionardo gegenüber zu den verletzendsten Aeusserungen sich hinreissen liess. In seiner gewöhnlichen Stimmung vermochte er Niemand wehe zu thun, gereizt oder in der Hitze des Zorns kannte er dagegen keine Rücksichten; hart konnte er auch werden, wenn es die Vertheidigung seiner höchsten Interessen, der Kunst, galt, wenn er angegriffen wurde oder auch nur, wenn sein hochentwickeltes Rechtsgefühl verletzt war. Michelangelo war von äusserster Enthaltsamkeit in jeder Beziehung und gönnte sich allezeit nur das Nöthigste, während er für Andere stets eine offene Hand hatte. Mit Recht konnte er im Alter von sich sagen: „So reich ich bin, habe

[1]) M. hatte zur Beihilfe bei Ausmalung der sixtinischen Kapelle sechs Freunde von Florenz kommen lassen, dabei jedoch den Fall ins Auge gefasst, dass Differenzen entstehen könnten, und für denselben die Abfindung, welche die Künstler zu beanspruchen hatten, vereinbart. Als sich jedoch die Arbeit seiner Freunde als unbrauchbar erwies, hatte er nicht den Muth, ihnen dies zu erklären. In seiner Verlegenheit beschränkte er sich darauf, die Kapelle abzuschliessen und sich unsichtbar zu machen.

ich doch immer wie ein armer Mann gelebt.“ In seinem Nachlasse fand sich auch als beredter Zeuge seines Ausspruchs nur geringer Hausrath. Während er ohne Bedenken die grössten Summen für seine Familie, Arme und gemeinnützige Zwecke hingab, und für die viele Jahre geführte Bauleitung der Peterskirche keinerlei materielle Entschädigung annahm, bestand er andererseits in Folge seines Rechtsgefühls darauf, dass das, was er vertragsgemäss zu fordern hatte, ihm auch bei Heller und Pfennig zu Theil wurde. Der Ruhm, den er sich durch seine Kunstschöpfungen erwarb, machte ihn nicht unbescheiden, er war stets der strengste Richter gegen sich selbst und äusserte über einen ihm befreundeten Maler, dieser sei ein glücklicher Mensch, weil ihn seine Arbeiten stets zufriedenstellten, was bei ihm nie der Fall war. Aber bei aller Bescheidenheit in der Taxirung seiner Leistungen ermangelte er doch des wohl berechtigten Selbstgefühls keineswegs und er hatte auch den Muth, seinen Künstlerstolz im Verkehr mit den höchsten Personen nicht zu verleugnen. Papst Leo X. nannte Michelangelo, obwohl er ihn hochschätzte, „terribile“ und Clemens VII. wagte es nicht, wie H. Grimm berichtet, sich in Michelangelo's Gegenwart niederzusetzen, da er fürchtete, dieser könnte unaufgefordert ein Gleiches thun. Wenn wir nach alledem Michelangelo's Charakter eine gewisse Grösse nicht absprechen können, so dürfen wir auf der anderen Seite auch die demselben anhaftenden Mängel nicht verkennen. Michelangelo war nicht nur gemüthlich sehr reizbar, sondern offenbar auch sehr launisch und zeigte in Folge dieses Umstandes gelegentlich da Härte und ungerechtfertigtes Misstrauen, wo er ein anderes Mal die Güte seines Herzens unbeschränkt walten liess. Er war auch allem Anscheine nach abergläubisch und zu religiösen Selbstquälereien geneigt. Ferner zeigte er nicht selten eine Aengstlichkeit, die mit seinem bei vielen Gelegenheiten bewiesenen Muthe nicht zu vereinbaren ist. In Summa kann man wohl sagen, dass Michelangelo's Charakter, wenn er auch in seinen Grundzügen zweifellos der Grösse seines Geistes entspricht, doch nicht als ein ganz harmonischer betrachtet werden kann.

In Tizian vereinigte sich, wie wir sahen, der grosse Künstler mit dem geriebenen Geschäftsmann. Die glänzenden äusseren Erfolge, welche er diesem Umstande zu verdanken hatte, liessen es ihm nicht an Neidern fehlen, die seinen Charakter zu verdächtigen und als unmoralisch hinzustellen strebten. So hat man ihm insbesonders den Verkehr mit dem geistvollen, und wegen seines Witzes berühmten, aber moralisch verkommenen Schriftstellers Pietro Aretino zur Last gelegt. Indess kann in den Beziehungen Tizian's mit dem erwähnten Schriftsteller nichts Auffälliges erblickt werden, da diesem von allen Seiten gehuldigt wurde und die höchsten Personen seinen Umgang suchten. Tizian verkehrte noch mit einer Reihe ausgezeichneter

Männer, wie Sansovino, Ariosto, Tasso, Bembo, Veronese u. a., deren Freundschaft für seinen Charakter ein sehr günstiges Zeugniss ablegt. Des Edelmuthes, welchen Tizian seinen Landsleuten gegenüber bewies, seiner liebevollen Fürsorge für die Seinen und seines vornehmen, gastlichen Sinnes wurde bereits gedacht. Auf der anderen Seite ist jedoch nicht in Abrede zu stellen, dass er, um seinen Vortheil zu wahren, Fürsten gegenüber sich eines gewissen Byzantinismus nicht enthielt. Der Geschäftsmann trat bei ihm gelegentlich mehr in den Vordergrund, als seiner Selbstachtung dienlich sein konnte, aber bis zur Kleinlichkeit artete sein Vorgehen doch nie aus und wir können, wenn wir den Geist seiner Zeit und namentlich seiner Kunstgenossen berücksichtigen, ihm doch das ertheilte Prädikat einer vornehmen Natur nicht absprechen. Ueber den Charakter Dürer's und Raffael's können wir uns kurz fassen. Raffael wird allgemein als eine durchaus harmonische Persönlichkeit geschildert, und bei Dürer bilden Gewissenhaftigkeit und Frömmigkeit die Grundzüge seines Wesens.

Von Holbein wissen wir nur, dass wenn er auch in gewissem Sinne leichtlebig war, es ihm doch an sittlichem Ernste nicht mangelte.

Rubens zeichnete sich nach den Berichten der Biographen durch Ehrenhaftigkeit, Rechtlichkeit, Aufrichtigkeit und unerschütterliche Festigkeit des Willens aus. Dabei war er wie Lionardo prachtliebend, wie sowohl aus seinen Werken als den Bauten, die er für sich aufführen liess, hervorgeht. Seine Rechtlichkeit bezeugt zur Genüge der Umstand, dass er bei Bilderverkäufen stets erwähnte, ob und in wie weit er die Hilfe seiner Schüler in Anspruch genommen hatte. Rubens hat auch ähnlich wie Lionardo und Raffael durch seine persönliche Liebenswürdigkeit die Herzen Aller, die ihm näher traten, gewonnen.

Ueber Rembrandt's Charakter ist hinwiederum bei der Dürftigkeit der Nachrichten über sein Privatleben schwieriger zu urtheilen. Rembrandt war vor Allem ein Mann von nie versiegender Arbeitslust, dabei von ausgeprägtem Sinne für Häuslichkeit und höchst einfachen Lebensgewohnheiten. Auf geselligen Verkehr und äussere Ehren legte er wenig Gewicht, und bezeichnend ist in dieser Richtung sein Ausspruch: „Wenn ich mich ausruhen will, suche ich nicht Ehre, sondern Freiheit“ (Neumann). Man hat ihm auch mit Rücksicht auf seine Vorliebe für den Verkehr mit den unteren Volksschichten und seine zahlreichen Darstellungen aus dem Leben derselben eine Neigung zum Vulgären zugeschrieben. Während dieser Vorwurf kaum gerechtfertigt ist, da ihn an den Erscheinungen des niederen Volkslebens doch wahrscheinlich nur das ausgeprägt Charakteristische als Darstellungsobject künstlerisch interessirte, ist auf der anderen Seite doch nicht in Abrede zu stellen, dass vornehme Gesinnung Rembrandt fremd war. Wir wollen hier von dem Aergernisse, das er alsbald nach dem Tode seiner

Gattin Saskia durch seine Beziehungen zur Amme seines Sohnes Titus und einen daran sich anschliessenden Process gab, absehen, da auf der anderen Seite wieder feststeht, dass er in seinem Hause anstössiges Benehmen von Seiten seiner Schüler nicht duldete[1], es ihm also an moralischem Sinne zweifellos nicht gebrach. Gewichtiger ist eine Reihe anderer Umstände. Rembrandt hat, um sich in den zerrütteten Vermögensverhältnissen zu helfen, in die er nach dem Tode seiner Gattin Saskia allmählich gerieth, vor geschäftlichen Transactionen bedenklicher Art nicht zurückgescheut. Es wurde auch der Verdacht laut, dass er vor dem völligen Zusammenbruche Vermögenstheile bei Seite geschafft habe, um dieselben seinen Gläubigern zu entziehen. Dass er Hendrikje Stoffels, welche ihm so viele Jahre hindurch die Gattin ersetzte und ihn auch in der Noth nicht verliess, lediglich aus materiellen Rücksichten nicht ehelichte, wurde schon erwähnt. Noch bezeichnender für Rembrandt's Charakter ist aber die Stellung, in welche er sich nach dem Eintritte seines Fallissements wenigstens formell begab, um sich weiteren Belästigungen durch seine nicht befriedigten Gläubiger zu entziehen. Sein ehelicher Sohn Titus und seine Geliebte Stoffels gründeten eine Kunsthandlung, in welcher Rembrandt nicht Theilhaber, sondern Gehilfe war; Lebensunterhalt und Wohnung erhielt er vom Geschäfte, er selbst bezahlte für Wohnungsmiethe und Verpflegung nicht mit Geld, sondern mit Kunstwerken.

Man kann bei der Nothlage, in welcher sich Rembrandt befand, dieses schlaue Abkommen wohl begreifen, doch lässt sich gewiss nicht leugnen, dass ein Mann von entwickelterem Ehrgefühl einen so erniedrigenden Ausweg aus der Klemme nicht gewählt hätte. Man darf nach dem Angegebenen wohl annehmen, dass der Künstler, den ein obscurer Literat vor Jahren der deutschen Nation als Erzieher aufoctroyiren wollte, ein Mann von keineswegs einwandfreiem Charakter war.

Von Meissonnier sagte Bourgeois: „Die Geradheit seines Charakters kam der Grösse seines Talentes gleich. Er war ein strenger Richter gegen sich selbst; er beneidete Niemand, er lobte und anerkannte das Verdienst, wo immer es ihm begegnete, er hielt mit seinem besten Rath nie zurück“.

Bezeichnend für seinen Charakter sind auch manche seiner Aussprüche, von denen wir einige schon früher erwähnt haben.

Hier seien noch angeführt:

„Wollen ist Können.“ „Ein wirklicher Künstler ist nie mit sich selbst zufrieden.“ „Wenn ich urtheile, so thue ich dieses nicht von meinem Standpunkte aus, sondern ich versuche mich in die Haut der

[1] So wird berichtet, dass er einen Schüler, den er mit einem Modell spielend überraschte, sammt letzterem zum Haus hinausjagte.

Anderen zu versetzen, ich will den Grund und die Triebfedern ihres Handelns verstehen".

Halten wir das hier Angeführte mit dem an früherer Stelle über das Gefühlsleben und die Willensthätigkeit des Künstlers Bemerkten zusammen, so dürfen wir wohl sagen, dass Meissonnier eine Persönlichkeit von sehr sympathischem Charakter war.

Millet wurde von der Ungunst des Schicksals in einer Weise verfolgt, wie nur wenige grosse Künstler, und er hatte hierbei in reichstem Mafse Gelegenheit, den trefflichen Kern seines Wesens zu offenbaren. Er war von sanftem, aber sehr festem, man darf wohl sagen stoischem Charakter. An dem, was er als recht erkannt hatte, hielt er unerschütterlich fest, und er ertrug dabei schweigend die bitterste Nothlage, wie körperliches Leiden. So erwähnte er in den Briefen aus Barbizon, in denen er über das grösste Elend seiner Familie berichtete, nur das Thatsächliche ohne jede Klage. Der Gleichmuth, mit welchem Millet sein Elend hinnahm, hat nichts mit dem bei Künstlern so häufigen Leichtsinn zu thun. Er huldigte wie seine ackerbauenden Vorfahren einer durchaus ernsten Lebensauffassung; er erachtete es als selbstverständlich, dass man sich der Kunst, die ihm als ein Heiligthum galt, opfern müsse. Dabei kam ihm in allen Lagen wohl auch der Umstand sehr zu statten, dass er das Vertrauen zu sich nie verlor.

Ueber Feuerbach schreibt Allgeyer in der Vorrede seiner Biographie des Künstlers: „Aus Feuerbach's eigenen Aufzeichnungen leuchtet aus jeder Seite des Buches eine durch nichts zu brechende Schaffensenergie, Unbeugsamkeit, Zähigkeit und Ausdauer des Willens, der Muth der künstlerischen Initiative, mit der er in Auflehnung und im Kampfe gegen den Widerstand der Aussenwelt unerschütterlich festhält an seiner als Mission aufgefassten Aufgabe." Begreiflicherweise hatte das mächtige Selbstbewusstsein, das den Künstler in allen Kämpfen und Widerwärtigkeiten aufrecht erhielt, auch seine Schattenseiten. Feuerbach war keiner von denjenigen, welchen die Erkenntniss ihres Werthes die Bescheidenheit nicht raubt, wie dies z. B. bei Michelangelo der Fall war; ein Zug von Eitelkeit und Unduldsamkeit ist bei ihm nicht zu verkennen. Sein Ausspruch: „Wer nicht für mich ist, ist gegen mich", lässt darüber keinen Zweifel. Er bedurfte auch, wie Allgeyer erwähnt, um leben und schöpferisch thätig sein zu können, wenigstens seitens seiner Umgebung der vollen Anerkennung als Mensch und Künstler.

Mit der Eitelkeit verband sich bei Feuerbach, vielleicht als Ausfluss dieser, eine Neigung zum Luxus, die mit seinen äusseren Verhältnissen nicht in Einklang stand und häufig die Schwierigkeiten

seiner Lage erheblich vermehrte[1]). Endlich ist, wenn wir die Lebensführung des Künstlers namentlich in jüngeren Jahren berücksichtigen, nicht zu verkennen, dass ihm auch ein gutes Stück von dem echten Künstlerleichtsinn eigen war, der im Genusse des Augenblicks jede Rücksicht auf die Zukunft beiseite setzt. Allein all diese Mängel berühren nicht den Kern seines Charakters. Seine Herzensgüte, die Noblesse seiner Gesinnungen, der hohe Ernst seines künstlerischen Strebens, die Energie, mit der er den schwierigsten Lagen Trotz bot, nöthigen uns zu dem Urtheile, dass wir in Feuerbach eine entschieden vornehme Natur vor uns haben.

Böcklin's Charakter war trotz mancher verwandter Züge im Wesentlichen anders geartet, als der Feuerbach's. Selbstvertrauen, Thatkraft und Ausdauer in der Verfolgung künstlerischer Ziele besassen beide Männer vielleicht im gleichen Maſse. Was Böcklin aber daneben auszeichnet, ist vor Allem Muth und Entschlossenheit in den verschiedensten Lebenslagen. Er besass nicht nur den passiven Muth des Ertragens und Standhaltens, sondern auch den activen Muth, der vor keinem Wagnisse zurückschreckt. Wie er sich nicht besann, obgleich arm und ohne Aussicht auf baldigen grösseren Verdienst, eine mittellose Waise zu heirathen, so war er auch stets, wenn es die Verfolgung seiner künstlerischen Pläne erheischte, entschlossen und kühn genug, seine Existenz auf's Spiel zu setzen; auch in Gefahren für Leib und Leben bewahrte er die grösste Kaltblütigkeit. Ehrgeiz und Ruhmsucht spielten auf der anderen Seite unter den Triebfedern seiner Handlungen keine Rolle[2]). Auch auf materiellen Erwerb war sein Sinn keineswegs gerichtet; anmaſsenden Käufern Concessionen zu machen, lag ihm durchaus ferne, und von dem, was er nicht brauchte, pflegte er, wie Schmid berichtet, mit vollen Händen wegzugeben. Armuth und Mangel vermochten auch seine Stimmung immer nur vorübergehend zu beeinflussen, seine Productivität wurde dadurch nie herabgedrückt. Bei alledem war Böcklin eine Persönlichkeit von sehr energischem Selbstbewusstsein, eine entschiedene Herrennatur (Schmid.) Wenn er auch weder nach Auszeichnung und Einfluss, noch nach Reichthum und der Gunst des Publikums strebte, so beanspruchte er dafür andererseits, seinen eigenen Weg zu wandeln, den er als den allein richtigen erachtete, ohne sich um irgend Jemand zu kümmern. Böcklin wird auch als wahrheits-

[1]) Feuerbach selbst bemerkte: „Wenn mich die Armuth nicht demüthigte und zaghaft machte, ertragen wollte ich sie gerne. Und doch bin ich nicht für die Hütte geboren, sondern für den Palast.“

[2]) Er selbst sagte von sich schon im frühen Mannesalter: „Eitelkeit und Ruhmsucht hat mir das Schicksal längst ausgeprügelt. Geben mir die Götter nur ein stilles Plätzchen, wo ich für mich ungeschoren leben kann. Schauen und schaffen möchte ich.“

liebend und schonungsvoll gegen Schwächere geschildert; dass er ausserdem launisch und zu bizarren Einfällen geneigt war und letzteren einen Einfluss auf sein Handeln und seine künstlerische Thätigkeit gestattete, der seine Interessen entschieden schädigte, ist wohl nicht zu läugnen. Die an früherer Stelle erwähnten Schwankungen in seinem Gemüthsleben mögen für diese Verschrobenheiten eine gewisse Erklärung geben.

## 8. Vita sexualis, Nachkommenschaft.

Von unseren Künstlern sind vier (Lionardo da Vinci, Michelangelo, Raffael und Feuerbach) unvermählt geblieben. Die übrigen acht waren verheirathet und hatten auch Nachkommenschaft. Von ihren Kindern hat keines das Genie des Vaters geerbt. Es sind aber auch geistige Abnormitäten, soweit die vorliegenden Nachrichten reichen, unter denselben wenig vertreten. Ein Sohn Tizian's führte trotz fortgesetzter väterlicher Mahnungen einen sehr liederlichen Lebenswandel, er litt wahrscheinlich an moral insanity. Ein Sohn Böcklin's musste wegen Geisteskrankheit in einer Anstalt untergebracht werden.

Bezüglich der Gestaltung des sexuellen Lebens bietet von unseren Künstlern nur Michelangelo Eigenthümlichkeiten, welche besondere Berücksichtung erheischen. Wir werden auf diesen Punkt jedoch erst bei Besprechung der pathologischen Erscheinungen bei unseren Künstlern eingehen.

## 9. Religiöse Anschauungen.

Lionardo wäre wohl wie sein Freund Jacopo Andrea aus Ferrara als Ketzer dem Henker verfallen, wenn die religiösen Anschauungen, zu welchen er sich in seinen Schriften bekannte, seiner Zeit zur Kenntniss weiterer Kreise gelangt wären. Man hat Lionardo als einen Vorläufer des Pantheismus bezeichnet, da er in der Natur im Kleinsten wie im Grössten das persönliche Walten Gottes annahm. In seiner letzten Lebenszeit scheint er einen von den Lehren der Kirche weniger abweichenden Standpunkt eingenommen zu haben, da er in seinem neun Tage vor seinem Tode verfassten Testamente seine Seele Gott, der gnadenreichen Jungfrau Maria, dem heiligen Michael und allen Engeln und Heiligen des Paradieses empfahl und äusserst detaillirte Vorschriften für ein pomphaftes kirchliches Begräbniss und die für sein Seelenheil zu lesenden Messen etc. gab.

Michelangelo war allzeit ein gutgläubiger Christ, wenn er sich auch gelegentlich über die Klerisei in recht bitterer Weise äusserte. Man könnte ihn nach heutiger Auffassung als liberalen Katholiken bezeichnen. Sein Christenthum war nicht äusserlicher Natur, sondern tief

in seinem Gemüthe wurzelnd. Er legte mehr Gewicht auf gute Werke, als auf pedantische Befolgung der kirchlichen Vorschriften, und die Wohlthätigkeit, die er vielfach im Stillen und an ihm ganz Fernstehenden übte, war jedenfalls zum Theil Ausfluss seiner religiösen Gesinnung. Im höheren Alter wurde er schwer von religiösen Scrupeln heimgesucht. Obwohl er in selbstloser Fürsorge für Andere zeitlebens das Höchste geleistet und für die Verherrlichung der Kirche seine volle, reiche Schaffenskraft stets eingesetzt hatte, glaubte er doch für sein Seelenheil nichts gethan zu haben und kein Anrecht auf den Himmel zu besitzen, wenn nicht wegen seiner glühenden Sehnsucht, sich von allem Irdischen loszulösen. In dieser Seelenpein suchte er, wie es scheint, dadurch Trost, dass er seine Gefühle in poetischer formvollendeter Weise zum Ausdruck brachte.

Raffael war zweifellos von kirchlich-religiöser Gesinnung. Abgesehen von seinen Kunstwerken spricht hierfür der Umstand, dass er in seinem Testamente das Vermögen seines Vaters der Bruderschaft von Santa Maria della Misericordia vermachte.

Ueber Tizians religiöse Gesinnungen ist uns nichts Näheres bekannt; doch liegt kein Grund vor, daran zu zweifeln, dass er ein gutgläubiger Sohn der Kirche war. Er verkehrte, wie mit Potentaten, so auch viel mit hohen Kirchenfürsten und malte auch viele Bilder religiösen Inhalts. Dürer war ein Mann von tief religiösem Sinn, was sowohl aus seinen Werken, wie aus verschiedenen Aeusserungen in seinen Briefen und Schriften hervorgeht. Seine künstlerische Thätigkeit wurde auch in erster Linie von seinen religiösen Ideen bestimmt. Wie Springer bemerkt, fasste Dürer die Schilderung des Leidens Christi geradezu als Lebensaufgabe auf, und es konnte auch nur ein Mann, der sich mit seinem ganzen Sinne in die Passion versenkte, dieselbe so zur Darstellung bringen, wie es Dürer gelang. Bei Dürer's religiösem Eifer ist es sehr begreiflich, dass ihn die Reformationsbewegung mächtig interessirte. Er wurde ein entschiedener Verehrer Luther's und Bekenner seiner Lehre. In seiner letzten Lebenszeit trat er auch mit Melanchton und anderen an der Reformation hervorragend betheiligten Personen in lebhaften Verkehr.

Holbein war ebenfalls ein entschiedener Anhänger der Reformation. Er hat verschiedene Reformationsschriften illustrirt und mit Titelblättern versehen. In seinen Bildern, auch in den Zeichnungen zu Erasmus's „Lob der Narrheit“ behandelt er Mönchs- und Kirchenwesen oft mit scharfem Spotte, und manche der Blätter, die er in Basel und in England zeichnete, reden, wie Woltmann erwähnt, eine so kühne Sprache, dass er sie wohl nur wenigen Eingeweihten zeigen konnte.

Rubens war, wie schon erwähnt wurde, ein sehr fleissiger Besucher der Messe und befolgte auch sonst die Vorschriften seiner Kirche pünktlich. Trotzdem bestehen berechtigte Zweifel darüber, ob seine

Frömmigkeit tiefer wurzelte und mehr als eine Aeusserlichkeit und Gewohnheit war.

Rembrandt gehörte der Secte der Mennoniten an und war wie alle Mitglieder dieser Secte sehr bibelfest. Seine Lebensgewohnheiten, sowie der Umstand, dass er weder seine Frau noch seinen Sohn zum Uebertritt zu seiner Confession veranlasste, sprechen jedoch dafür, dass er es mit seinem Mennonitenthum nicht sehr ernst nahm. Rembrandt scheint mit Theologen der verschiedensten Bekenntnisse verkehrt zu haben. Neumann folgert aus den Bildern Rembrandt's, dass dieser in späteren Jahren sich dem Mysticismus ergab, doch handelt es sich hier nur um Vermuthungen, auf die näher einzugehen wir keinen Anlass haben.

Meissonnier war ein Mann von tief religiösem Gemüthe, wie verschiedene seiner Aussprüche zeigen. Er glaubte nicht nur an Gott und an ein Jenseits, er spendete auch einzelnen Einrichtungen des Katholicismus seine volle Bewunderung. Von streng gläubigem Katholicismus war jedoch bei ihm keine Rede, wenn er sich auch nicht entschliessen konnte, Renan's „Leben Jesu“ zu lesen. „Ich glaube einfach an Gott“, erklärte er u. A. „es ist die Sache der Geistlichen, die Räthsel zu lösen. Das Mysterium ist das Wesen der Religion, man muss es zulassen wie den göttlichen Ursprung, von dem das Uebrige ausgeht.“ „Was uns hier verworren und unerklärt erscheint, wird als klar und logisch jenseits sich ergeben, wenn uns die göttlichen Ansichten über die Welt enthüllt werden.“

Millet wurden in seinem Elternhause schon religiöse Gesinnungen eingepflanzt. Sein Glaube besass jedoch keine confessionelle Färbung. Er verehrte Gott als den Schöpfer alles Schönen, Grossen und Erhabenen in der Natur.

Böcklin huldigte, wie es scheint, pantheistischen Anschauungen, Feuerbach der freireligiösen Richtung; letzterer bewahrte sich dabei den Gottesglauben.

## 10. Physische Persönlichkeit.

Was die physische Persönlichkeit unserer Künstler betrifft, so waren dieselben zumeist Männer von stattlicher Figur, zwei derselben, Lionardo da Vinci und Böcklin, sogar von aussergewöhnlicher Grösse und Körperkraft. In der ganzen Gruppe findet sich nur ein Mann von kleiner Statur, Meissonnier; Michelangelo war zwar nur von mittlerer Grösse, aber von sehr gedrungenem, kräftigem Bau, und bezüglich seiner physischen Leistungsfähigkeit ist der Umstand bezeichnend, dass er noch in seinem 60. Lebensjahre im Stande war, von einem Marmorblocke in einer Stunde mehr wegzumeisseln, als mehrere andere Männer in der gleichen Zeit vermochten. Da das Antlitz nicht

mit Unrecht als Spiegel der Seele betrachtet wird, verdient auch der Umstand Erwähnung, dass eine Anzahl unserer Künstler von sehr anziehendem Aeusseren war. Lionardo da Vinci, Raffael, Tizian, Dürer, Rubens und Feuerbach können als schöne Männer bezeichnet werden.

## 11. Pathologisches.

Bei Betrachtung der pathologischen Vorkommnisse im Leben unserer Künstler, zu der wir im Folgenden übergehen, werden wir uns dem Zwecke unserer Untersuchung entsprechend vorzugsweise mit den Anomalien auf seelischem Gebiete beschäftigen.

Lionardo starb 1519 im 68. Jahre nach einer mehrmonatlichen Erkrankung, über deren Natur uns nichts Näheres bekannt geworden ist. Bemerkenswerth, wenn auch nicht pathologisch, ist, dass Lionardo Linkshänder war, und jedenfalls aus diesem Grunde seine sämmtlichen Werke in Spiegelschrift schrieb, was deren Entzifferung, abgesehen von anderen Umständen, sehr erschwerte. Michelangelo erreichte ein höheres Alter, er starb im 90. Lebensjahre obwohl er zeitlebens bei dürftiger Ernährung seine Gesundheit nie geschont hatte und mehrfach von schweren körperlichen Erkrankungen heimgesucht worden war[1]. Von der ausserordentlichen Zähigkeit, die er noch im höchsten Alter an den Tag legte, zeigt folgender Vorfall: Im August 1561, in seinem 87. Lebensjahre, stürzte er während der Arbeit zu Boden und blieb bewusstlos liegen. Er war, wie Grimm berichtet, Morgens aufgestanden und hatte ohne Schuhe und Strümpfe am Zeichentische gearbeitet. Kurz darauf ritt er aber schon wieder aus. Wie Lionardo war auch Michelangelo Linkshänder. Uns interessirt hier jedoch in erster Linie das psychische Verhalten des Künstlers. Wir haben schon an früherer Stelle einzelne Züge in seinem Wesen kennen gelernt, die man als pathologisch erachten kann; hierher gehören der melancholische Grundzug seiner Stimmung, die Seite 84 berührten religiösen Scrupel und seine ausserordentliche gemüthliche Reizbarkeit. Lombroso hat jedoch aus dem Leben Michelangelo's eine ganze Reihe von Daten gesammelt, die nach seiner Ansicht Aeusserungen eines krankhaften Seelenzustandes darstellen. Wir können hier nur einzelne der von Lombroso angeführten Punkte berücksichtigen, und es wird sich dabei ergeben, dass die Auffassung, welche der italienische Forscher bezüglich derselben vertritt, nicht stichhaltig ist. An erster Stelle bemerkt Lombroso: „Für seine Flucht aus Rom nennt Michelangelo, ausser Geldverlegenheiten Gründe, die ihn als einen zweifel-

[1] Wir wollen hier nur erwähnen, dass er im Jahre 1544 bei seinem Freunde Luigi del Riccio schwer krank lag und 1549 sehr an Steinbeschwerden litt.

losen Hallucinanten erscheinen lassen. „Noch ein anderer Grund trieb mich fort; es wird genügen anzudeuten, dass ich glauben musste, wenn ich in Rom bliebe, würde mein Grab früher gegraben werden als das des Papstes, und das war die Ursache meiner plötzlichen Abreise.“ Die Umstände, welche der Flucht Michelangelo's aus Rom vorhergingen, lassen diesen jedoch durchaus nicht als Hallucinanten erscheinen, wenn er Befürchtungen für sein Leben äusserte. Der Künstler war — wir folgen hier der Darstellung Grimm's — bei Papst Julius II. offenbar in Ungnade gefallen und hatte die höchst verletzende Behandlung, welche ihm dieser Papst zu Theil werden liess, einige Zeit ruhig ertragen. Als er jedoch bei dem Versuche, in den päpstlichen Palast zu gelangen, von einem der Dienstthuenden zu Folge einer direkten Weisung des Papstes fortgewiesen wurde, riss sein Geduldfaden, und er ritt spornstreichs von Rom weg, nachdem er dem Papst hatte wissen lassen, das dieser künftig, wenn er etwas brauche, ihn aufsuchen möge.

Bei der Gewaltthätigkeit und Rachsucht Julius II. war ein Gewaltakt seitens desselben gegen Michelangelo durchaus nicht ausgeschlossen, und Michelangelo konnte sehr wohl einen solchen befürchten, ohne an Hallucinationen oder Wahnideen zu leiden. Vielleicht wollte aber der Künstler mit der erwähnten Aeusserung nur andeuten, dass er befürchtete, bei längerem Verweilen in Rom vor Aerger zu Grunde gehen zu müssen.

Lombroso fährt fort: „Stets steckte er voll krankhafter Befürchtungen. 1494 verlässt er plötzlich seinen Aufenthaltsort, weil ein Lautenspieler Namens Cordiere ihm einen mysteriösen Traum erzählte. 1525 floh er aus Florenz vor dem Anblick eines Menschen, der (so schreibt er) von der Porta San Niccolo kam, ich weiss nicht, ob von Gott oder vom Teufel gesandt“.

Die nähere Prüfung des Thatbestandes ergiebt jedoch, dass in beiden Fällen die Flucht Michelangelo's nicht von krankhaften Befürchtungen ausging und durchaus nichts Auffälliges darstellt. Nach Grimm liegen der Flucht Michelangelo's aus Florenz im Jahre 1494 folgende Umstände zu Grunde: Florenz befand sich damals im Kriegszustande und in sehr gefährdeter Lage, da ein feindliches französisches Heer gegen die Stadt anrückte und Piero dei Medici in Florenz keine Truppen zur Vertheidigung zur Verfügung hatte. Die Gemüther der Florentiner waren in Folge dieser Sachlage von Angst und Schrecken erfüllt, und bei Michelangelo trat zu den allgemeinen Ursachen der Besorgniss ein seltsames persönliches Erlebniss hinzu, das unter den gegebenen Verhältnissen auf ihn einen unwiderstehlichen Einfluss äusserte. In der Umgebung Piero's befand sich ein gewisser Cordiere, Lautenspieler und Improvisator seines Zeichens. Dieser erzählte Michelangelo

unter allen Zeichen des Entsetzens, dass ihm wiederholt Lorenzo, Piero's Vater, im Traum erschienen sei und ihn beauftragt habe, Piero seine alsbaldige Vertreibung aus Florenz anzukündigen. Michelangelo ertheilte Cordiere den Rath, von seinem Traume Piero Mittheilung zu machen, was dieser auch that, jedoch nur, um von dem Fürsten und seiner Umgebung verhöhnt zu werden.

Michelangolo wurde durch den Inhalt des Traumes ebenso als durch die anscheinende Verblendung des Mediciäers in Erregung versetzt. Der Glaube an übernatürliche Winke der Vorsehung war damals allgemein verbreitet; die Zeitverhältnisse und der besondere vorliegende Fall mussten diesen Glauben bei Michelangelo ausserordentlich steigern, sodass es ihm wohl rathsam erscheinen konnte, den bevorstehenden traurigen Zuständen in Florenz sich durch die Flucht zu entziehen. Michelangelo wandte sich damals mit zwei Freunden nach Venedig. [1])

Die zweite Flucht Michelangelo's aus Florenz erfolgte nach Grimm im Jahre 1529, nicht, wie Lombroso angibt, 1525. Florenz war damals Republik und wieder in Kriege verwickelt und Michelangelo als Festungsbaumeister thätig. Die Sache der Stadt stand sehr schlimm. Der Befehlshaber der florentinischen Truppen Malatesta erregte durch sein Benehmen den Verdacht, dass er im Solde des mit Florenz im Kriege liegenden Papstes stehe und diesem die Stadt ausliefern werde. Michelangelo hatte, wie Grimm berichtet, besondere Gründe Malatesta als Verräther und die Stadt deshalb als verloren zu betrachten, da er in der Armirung der Wälle absichtliche Nachlässigkeiten wahrnahm, und als er hievon der Regierung Mittheilung machte, nur ausgelacht und verhöhnt wurde. Nachdem er in höchster Erregung den Palast verlassen hatte, traf er in San Miniato einen gewissen Rinaldo Corsini, der ihm zuflüsterte, er solle fliehen, wenn er sein Leben retten wolle, in wenigen Stunden würden die vertriebenen Medici in der Stadt sein. Michelangelo zögerte anfänglich, doch in Folge des andauernden Drängens Corsini's entschloss er sich zur Flucht.

Es war, wie wir sehen, hier nicht eine krankhafte, sondern eine reell begründete Befürchtung, die Michelangelo bestimmte zu entweichen und dadurch sein Leben seiner Familie, die seiner bedurfte, zu erhalten. [2])

Nach Lombroso gehört ferner zu den wichtigsten psychischen Anomalien Michelangelo's seine völlige Gleichgiltigkeit gegen das

[1]) Cordieres Traum ging übrigens in Erfüllung.

[2]) Nachträglich gerieth Michelangelo allerdings in Zweifel darüber, ob Corsini, der ihn zur Flucht veranlasst hatte, ihm ein wahrer oder falscher Freund war. Darauf mag sich die Bemerkung „ob von Gott oder vom Teufel gesandt“ beziehen. Dass aber M. vor dem Anblick Corsini's floh, ist nach den Angaben Springer's und Grimm's nicht richtig.

Weib. Lombroso führt allerdings hierfür eine Reihe von Argumenten an, (dass seine Meisterwerke nur Männer darstellen, dass er nie weibliche Modelle benützte etc.), doch können dieselben nicht als stichhaltig bezeichnet werden. Dass das Weib bei ihm Empfindungen zu erregen vermochte, erhellt schon aus seinem Verhältnisse zu Vittoria Colonna, das erst im späteren Alter sich entspann und ein rein platonisches bleiben musste. Indess spricht Michelangelo in Versen, die er im Alter schrieb, von den Leidenschaften, die in der Jugend sein Herz zerrissen und es ist sehr wahrscheinlich, dass Michelangelo lediglich durch die Ueberzeugung von seiner Hässlichkeit in jüngeren Jahren abgehalten wurde, intimere Beziehungen mit weiblichen Personen anzuknüpfen. Michelangelo stand im 60. Jahre, als er Vittoria Colonna, die Wittwe des Marchese di Pescara kennen lernte, welche damals das Matronenalter bereits erreicht hatte. Die Neigung der Wittwe zu Michelangelo war nicht minder heftig, als die ihres Verehrers; von der Leidenschaft, welche Michelangelo erfüllte, zeugen ebensowohl die Sonette, welche er an die Marchesa richtete, als der Schmerz, welchen ihm ihr Tod bereitete. Als Vittoria 1547 starb, kam Michelangelo fast von Sinnen, und Condivi berichtet, dass er Michelangelo sagen hörte, nichts schmerze ihn so sehr, als dass er sie auf dem Sterbebette nicht auf die Stirn und das Gesicht geküsst habe, wie er ihre Hand geküsst.

Während demnach in Bezug auf das Verhalten zum weiblichen Geschlechte bei Michelangelo eine Anomalie nicht sicher nachweisbar ist, besteht in seiner vita sexualis ein dunkler Punkt, der von Lombroso nicht näher berührt wird. Dieser betrifft sein Verhältniss zu Tommaso dei Cavalieri, einem jungen römischen Edelmann, der ein begeisterter Kunstfreund und Sammler antiker Sculpturen und Gemmen war. Wie aus Briefen und Gedichten Michelangelo's, sowie aus Mittheilungen seiner Freunde hervorgeht, erfüllte den Künstler eine unheimliche Leidenschaft für diesen jungen Mann, die wenige Jahre vor dem Verhältnisse zu Vittoria Colonna begann, und was besonders merkwürdig erscheint, durch dieses nicht beseitigt wurde. Die Beziehungen Michelangelo's zu Tommaso dei Cavalieri erhielten sich bis zu seinem Tode.

Es liegt hier nahe an eine homo-sexuelle Neigung zu denken, die um so auffallender erscheinen dürfte, als sie sich mit der überschwenglichsten Verehrung eines Weibes vertrug. Wir dürfen nicht unerwähnt lassen, dass das Verhältniss Michelangelo's zu Tommaso verschieden gedeutet wird. Vasari, der dasselbe eingehend berührt, scheint darin nichts Abnormes erblickt zu haben, und Grimm betrachtet dasselbe als ein gewöhnliches Freundschaftsverhältniss. Trotz alledem können wir in Erwägung der eigenen Aeusserungen Michelangelo's den Schluss

nicht abweisen, dass in seiner Neigung zu dem jungen Römer ein pathologisches Element sich kundgab.

Die Erfahrung lehrt, dass bei Männern mit conträr-sexualen Neigungen nicht immer völlige Indifferenz dem Weibe gegenüber sich geltend macht; homo- und heterosexuelle Gefühle können auch nebeneinander bestehen. Das Auffällige in Michelangelo's Fall liegt meines Erachtens lediglich darin, dass bei ihm die Gefühle für das männliche wie das weibliche Object zur leidenschaftlichen Glut sich steigerten und in dieser Intensität nebeneinander sich erhielten, was sonst kaum je beobachtet wurde.

Lombroso bemängelte auch, dass Michelangelo, der zeitlebens so bescheiden war, im hohen Alter mit seiner adeligen Abkunft prahlte und seine Abstammung von den Grafen von Canossa behauptete. Für letztere liegt ein Beweis nicht vor; dagegen hatte Michelangelo zweifellos Grund zu einem gewissen Familienstolze, da die Buonarroti's seit Generationen, wenn auch nicht zum hohen Adel, so doch zu den angesehensten Geschlechtern von Florenz zählten, wie wir bereits erwähnten. Dass er im Alter und speciell seinem Neffen Lionardo gegenüber auf diesen Umstand Gewicht legte, mochte darin seinen Grund haben, dass er letzteren zu einem seiner Familie würdigen Lebenswandel anspornen wollte.

Wir ersehen aus dem vorstehend Angeführten, dass wir, wenn wir auch Lombroso in seinem Urtheile über Michelangelo keineswegs in allen Punkten beipflichten können, doch zugeben müssen, dass die Persönlichkeit des grossen Künstlers verschiedene pathologische Züge aufweist. Es handelt sich jedoch bei Michelangelo weder um Symptome des Irrsinns, noch einer ausgesprochenen Neurose, sondern lediglich um Erscheinungen, welche dem Gebiete der psychopathischen Minderwerthigkeiten angehören. Zieht man das Lebenswerk des Mannes in Betracht, seine Leistungen noch im höchsten Alter, und die Kämpfe, die er zu bestehen hatte, so lässt sich auch nicht verkennen, dass in seinem geistigen Wesen das Krankhafte einen mehr parasitären Charakter hatte und das Gesunde so weit überwog, dass wir keinerlei Veranlassung haben, Michelangelo zu den psychisch kranken Genies zu zählen.

Tizian war, so weit bekannt, in seinem Leben nie ernstlich krank; er erlag im Jahre 1576, im 100. Lebensjahre nicht der Schwäche des Alters, sondern der damals herrschenden Pest, nachdem diese bereits von 190000 Einwohnern Venedig's 50000 Opfer gefordert hatte.

Raffael hatte, wie bereits erwähnt wurde, durch ausserordentliche Ueberanstrengungen seinen Nervenzustand geschädigt, sodass bei ihm in den letzten Lebensjahren eine gewisse Verstimmung bemerklich wurde. Die aufreibende Thätigkeit, deren er sich hingab, blieb wohl auch nicht ohne nachtheiligen Einfluss auf seine wahrscheinlich von Haus aus nicht

sehr kräftige Constitution. Er starb nach kurzem Krankenlager an einem hitzigen Fieber (wahrscheinlich Malaria), das er sich durch seine Theilnahme an den Ausgrabungen der Ruinen des alten Rom zugezogen hatte.

Böse Zungen hatten behauptet, dass er durch Excesse in venere seine Lebenskraft aufgezehrt habe, doch hat selbst Vasari, der dieses Gerücht am meisten in Umlauf setzte, hiefür keinen Beweis beizubringen vermocht.

In Dürer's Wesen machte sich, wie wir schon erwähnten, ein träumerischer Hang bemerklich, welcher zum Theil die Grenzen des Normalen überschritt. Es kam bei ihm vor, dass er bei Tage in einen traumartigen Zustand gerieth, in dem er die lebhaftesten Visionen hatte. So erzählt Dürer's Freund Willibald Pirkheimer, dass der Künstler einmal beim Vorbeimarsch eines Söldnerhaufens mit Waffengeklirr und Kriegsmusik in eine andere Welt entrückt worden sei und ihm nachträglich mitgetheilt habe, dass er im Geiste so schöne Dinge geschaut habe, dass sie verwirklicht ihn zum glücklichsten Menschen machen würden (Springer). Da Dürer auch ungemein phantastische Nachtträume hatte, denen er grosse Bedeutung beilegte und viel Einfluss auf seine künstlerische Thätigkeit gestattete, so ist es begreiflich, dass er selbst unter seinen Freunden als „Träumer" galt. Dürer wurde in der letzten Zeit seines Lebens viel von körperlichen Leiden heimgesucht, die von seiner rastlosen Thätigkeit mit verursacht gewesen sein mögen. Er starb im 57. Lebensjahre am 6. April 1528 nach langem Kränkeln, jedoch plötzlich ohne Vorhergang schwerer Erscheinungen.

Holbein wurde wahrscheinlich 1543 im 49. Lebensjahre von der damals in London grassirenden Pest weggerafft. Von krankhaften Erscheinungen auf geistigem Gebiete ist bei demselben nichts bekannt.

Rubens wurde in den fünfziger Jahren seines Lebens öfters von Gichtanfällen heimgesucht. Zu Anfang des Jahres 1640 verschlimmerte sich sein Zustand derart, dass man sein Ende als bevorstehend erachtete. Doch wurde er erst am 30. Mai 1640 (im 63. Lebensjahre) durch einen Herzschlag von seinem Leiden erlöst.

Ueber die Gesundheitsverhältnisse Rembrandt's wissen wir nichts Näheres.

In einzelnen Werken dieses Meisters zeigen sich Eigenthümlichkeiten speciell in der Verwendung der Farben, welche Neumann zu der Annahme veranlassten, dass Rembrandt unter dem Einflusse von Zwangsvorstellungen stand. „Wenn die Psychologie", bemerkt der genannte Autor, „von Zwangsvorstellungen spricht, die unter Umständen dem Denken und Wollen eines Menschen gebieterisch den Weg weisen, so ist es wohl nicht möglich, auf andere Weise die künstlerische Ausdrucksweise Rembrandt's zu erklären. Es ist dies eine der Stellen, wo Genie und holder Wahnsinn sich berühren. Die besten Belege dieses

unfrei dämonischen Zustandes sind zwei Gemälde vom Ausgang der dreissiger Jahre, beide in der Dresdener Sammlung, „die Hochzeit Simsons" und das „Doppelbildniss des Künstlers und seiner Frau." Neumann hebt bei Besprechung des erstgenannten Bildes als auffälligsten Umstand hervor, dass in demselben „Losgebundenheit und Lärm mit einer Farbenscala ausgedrückt worden sind, die das geräuschlos Weichste und Delikateste ist, was sich ersinnen lässt." Nach Neumann ist Rembrandt hier seiner Leidenschaft für verschossene, matte, sorgfältig abgestimmte Farbentöne völlig erlegen. Auch an dem Doppelbild findet der Autor den Contrast der coloristischen Tonart zum Objecte der Darstellung am Auffälligsten. „Die Orgie ist in einem fast katzenjämmerlichen smorzato vorgetragen. Wie können Leute in so delikat gestimmten und lautlosen Farben sich so lustig betragen? Der Vorgang ist ohne ein sehr kräftiges und lautes Prosit nicht denkbar, eines aber schreit nicht mit, die Farbe."

Wir können mit Neumann zugeben, dass in den erwähnten Gemälden die coloristische Behandlung zu dem darzustellenden Objecte in einem gewissen Contraste steht und den allgemein anerkannten Kunstregeln nicht entspricht. Wir haben aber deswegen noch keine Veranlassung, bei Rembrandt Zwangsvorstellungen anzunehmen, die seine künstlerische Thätigkeit wenigstens zeitweilig beherrschten.

Zwangsvorstellungen sind im Allgemeinen krankhafte psychische Elemente, und man könnte die Eigenthümlichkeiten der Farbenverwerthung in den erwähnten Bildern auf solche nur dann zurückführen, wenn dieselben mit den künstlerischen Gewohnheiten des Meisters nicht in Verbindung zu bringen wären. Allein Rembrandt besass, wie Neumann selbst erwähnt, eine Leidenschaft für verschossene, matte Farben, d. h. er bevorzugte diese Farben gewohnheitsgemäss, und in den in Frage stehenden Bildern ergab er sich dieser Neigung nur in besonders auffälligem Maſse Einen krankhaften psychischen Zwang bei Rembrandt anzunehmen, der im Gegensatz zu seinem normalen Vorstellen und Fühlen stand, liegt daher kein ausreichender Grund vor. Rembrandt starb 1669 wahrscheinlich im 64. Lebensjahre.

Meissonnier, † 1891, erreichte ein Alter von 78 Jahren. Bis zu Beginn der 70er Jahre war er von seltener körperlicher und geistiger Gesundheit und deshalb höchst unglücklich, als mit zunehmendem Alter doch mehr und mehr sich Unpässlichkeiten einstellten, welche ihm das künstlerische Schaffen erschwerten. Die letzten Jahre seines Lebens waren durch verschiedene zum Theil qualvolle Leiden getrübt. Die rechte Hand wurde ihm bei der Arbeit schwer; im Daumen dieser Hand stellten sich äusserst heftige Schmerzen ein, die keinem Mittel wichen. Auch von Anfällen von Schwindel und Herzkrampf (Angina pectoris) wurde der Künstler heimgesucht.

Millet war ein vielgeprüfter Dulder, dessen wahrhaft tragisches Geschick uns das tiefste Mitgefühl abnöthigt. Von schweren Erkrankungen hatte der Künstler zwar bis in die letzte Zeit seines Lebens nur einen Gelenkrheumatismus durchzumachen, der ihn in die äusserste Lebensgefahr brachte. Dafür gesellten sich bei ihm zu der drückendsten materiellen Lage sehr häufig körperliche Leiden, die seine Standhaftigkeit auf die härteste Probe stellten. Millet litt an Migräne, und dieses Uebel stellte sich bei ihm in der Regel bei Ueberarbeitung ein, um ihn Tage und Wochen zu peinigen. Es ist begreiflich, dass bei dem Dulder, wenn er neben den Seelenqualen, die ihm sein Elend bereitete, auch noch von andauernden Migräneschmerzen heimgesucht wurde und keinen Ausweg aus seiner bejammernswerthen Lage vor sich sah, Selbstmordgedanken auftauchten. Die Liebe zu seiner Familie setzte ihn jedoch immer wieder in den Stand, diese Gedanken zu überwinden und den Kampf um's Dasein fortzusetzen. Als Millet's Schicksal sich endlich zum Besseren gewendet hatte, die Bestellungen bei ihm nicht mehr auf sich warten liessen, war seine Constitution untergraben; er begann zu kränkeln. Häufige Migräneanfälle und andere nervöse Beschwerden schmälerten seine Arbeitsfähigkeit mehr und mehr, was seine Stimmung sehr verdüsterte. Im September 1873 klagt er in seinen Briefen über äusserst quälenden Husten und körperlichen Verfall. Das schwere Leiden, das ihn befallen hatte (wie es scheint Lungentuberkulose) kam nicht mehr zum Stillstand. Husten, Fieber und Lungenblutungen steigerten im folgenden Jahre bei ihm die Entkräftung, und am 20. Jannar 1875 erlöste der Tod den erst 60jährigen Künstler. Millet sah sein Ende voraus und klagte mit herzzerreissenden Worten über sein Geschick, dass er sterben müsse in dem Momente, in dem er anfange in Natur und Kunst klar zu sehen.

Ueber Böcklin's Gesundheitsverhältnisse sind wir nicht völlig in dem wünschenswerthen Mafse aufgeklärt, obwohl der Künstler erst vor Kurzem sein Dasein beschloss und schon während seiner Lebenszeit zahlreiche biographische Arbeiten über ihn veröffentlicht wurden. Indess erhellt aus dem Bekanntgewordenen zur Genüge, dass bei dem Künstler ausser den bereits erwähnten noch manche andere psychopathische Erscheinungen zu Tage traten. Schmid berichtet, dass Böcklin während seines Aufenthaltes in Paris, wo ihn die Erlebnisse in den Revolutionstagen mit Grauen erfüllten, schlecht schlief und Anfälle von Nachtwandeln hatte. Während seines 1. Aufenthaltes in München erkrankte Böcklin im 33. Lebensjahre mit zweien seiner Kinder an Typhus, wobei sein Leben wochenlang in Gefahr schwebte.

Meissner erwähnt, dass Böcklin in den 70er Jahren schwer erkrankt und in einer Nervenheilanstalt gewesen sein soll. Man hat mit dieser Krankheit, über

welche nichts Zuverlässiges bekannt ist, das berühmte Selbstporträt des Künstlers in Verbindung gebracht, auf welchem der Tod hinter ihm mit einer Geige dargestellt ist.

Man glaubte auch, dass die fragliche Krankheit bei dem Künstler zu einer organischen Veränderung der Augen und damit zu einer Art Farbenblindheit geführt habe; auf letztere wollten Manche die auffällige Vorliebe für das Ultramarin zurückführen, die einige Zeit hindurch in den Gemälden des Künstlers nach ihrer Meinung zu Tage trat. Meissner, der selbst zugesteht, dass er weder von der erwähnten Erkrankung Böcklin's, noch von dessen Behandlung in einer Nervenheilanstalt etwas Näheres weiss, erachtet die Vorliebe für das Ultramarin als eine zweifellos pathologische Erscheinung, während H. A. Schmid in seiner Biographie des Künstlers weder von der in Rede stehenden Erkrankung, noch von einer auffälligen oder gar pathologischen Vorliebe Böcklin's für Ultramarin etwas erwähnt. Letzterer Autor bemerkt: „Die frühesten Werke der Florentiner Zeit (1874—1885) fallen auf durch ihr herbes Colorit, das leuchtende Roth verschwindet fast ganz aus den Bildern. Ein lichtes Blaugrau, Braun, Gelb und Grün und in den Bildern um 1880 ein leuchtendes Ultramarinblau sind öfters die Farben, die den Eindruck bestimmen." Nach Schmid soll die Sage von Böcklin's Farbenblindheit auf den »David« im Gartensaal bei Sarrasin, an dem man die Schatten am Kopfe grün fand, zurückgehen. Wie der gleiche Autor erwähnt, bemerkte ein Freund Böcklin's, welcher sich mit dem Studium der Farbenblindheit beschäftigte, schon damals, dass Böcklin eine über das Gewöhnliche hinausgehende Farbenempfindlichkeit besass

Mein hiesiger College, Herr Augenarzt Dr. Neustätter, welcher die Güte hatte, sich auf meine Veranlassung an Böcklin's Sohn, Herrn Carlo B., zu wenden, erhielt von diesem die Mittheilung, dass sein Vater nie in einer Nervenheilanstalt war und nie eine besondere Vorliebe für Blau besass. Böcklin's Sehvermögen wurde 1889 von den Augenärzten Prof. Horner und Haab in Zürich untersucht; hierbei wurde constatirt, dass er ein sonst nie so beobachtetes vollkommenes Auge besass."

Meissner erwähnt als pathologische Eigenthümlichkeiten Böcklin's neben den schon früher berührten Stimmungsschwankungen und dem Misstrauen, seine für einen gebildeten Mann absonderliche Abneigung gegen das Schreiben und ein Vorkommniss, dessen Kenntniss er der Mittheilung eines durchaus glaubwürdigen Bekannten verdankt. Der betreffende Herr erzählte, dass Böcklin bei wiederholten gemeinsamen Besuchen von Weinlokalen stets auffällig Rückendeckung an einem Wandplatze gesucht habe, und während er sich argwöhnisch nach der Platznahme umsah, fragte, ob der Gastfreund diesen oder jenen Anwesenden für stärker halte als ihn.

Man könnte aus diesem Verhalten schliessen, dass bei dem Künstler paranoische Wahnideen (Verfolgungswahn) bestanden. Da jedoch die Verfolgungsideen bei Paranoia (Verrücktheit) sich in der Regel weiter entwickeln und zu einem System von Wahnideen ausbilden, von einem derartigen krankhaften Zustande bei Böcklin jedoch selbst von Personen, die lange Zeit mit ihm zu verkehren Gelegenheit hatten (z. B. von Flörke), nichts wahrgenommen wurde, müssen wir von der Annahme abstehen, dass es sich bei Böcklin um Wahnideen handelte. Wahrscheinlich

stand Böcklin unter dem Einflusse von Zwangsvorstellungen, welche mitunter inhaltlich den Character von Verfolgungsideen annehmen.

So ist es mir öfters vorgekommen, dass bei neuropathischen Personen zeitweilig beim Besuche eines Gastlokales die Idee auftrat, dass die in der Nähe befindlichen Personen sie beobachteten, sie mit feindseligen oder höhnischen Blicken musterten und dergleichen. In anderen Fällen trat bei den Kranken zeitweilig die Idee auf, dass sie von bestimmten Personen Uebles zu gewärtigen hätten; bei einer Patientin handelte es sich sogar um Vergiftungsideen. In allen diesen Fällen tauchten die Verfolgungsideen nur vorübergehend auf, und die Betreffenden sahen in der Regel nachträglich die Grundlosigkeit ihrer Annahme völlig ein, wenn sie auch während des Bestehens der Vorstellungen das Krankhafte und Unmotivirte derselben keineswegs erkannten. Um Vorstellungen der erwähnten Art mag es sich wohl auch bei Böcklin gehandelt haben.

Schon im Jahre 1888 machte sich bei Böcklin ein auffallender Nachlass der Schaffenskraft bemerklich. Seine Gesundheitsverhältnisse wurden in der Folge auch schwankend. Am 14. Mai 1892 wurde er zum ersten Male von einem Schlaganfalle heimgesucht (Schmid)[1], welcher ihn für lange Zeit an das Bett fesselte und eine bleibende Lähmung zur Folge hatte. Dieses Ereigniss blieb begreiflicherweise nicht ohne schwere Folgen für die Schaffenskraft des Künstlers. Wenn er auch zeitweilig zur Durchführung grösserer Werke sich noch aufzuraffen vermochte, trat doch der Rückgang seiner Kräfte immer stärker zu Tage. Auch sein körperlicher Zustand verschlimmerte sich mehr und mehr, „die Steifheit der Glieder nahm zu, die Zunge war fast ganz gelähmt, so bot er das erschütternde Bild eines Helden, mit dem es zu Ende geht.“ Nach kurzem Krankenlager starb Böcklin am 16. Januar 1901 im Alter von 73 Jahren.

Halten wir das im Vorstehenden Angeführte mit dem an früherer Stelle (Gemüthsleben) Erwähnten zusammen, so sehen wir, dass Böcklin's Persönlichkeit keineswegs frei von pathologischen Zügen war. Er war nicht, wie Flörke ihn schildert, ein Mann, gesund an „Körper und Geist“, sein Geisteszustand berechtigte aber auch keineswegs zu der Auffassung Lombroso's, der ihn zu den schöpferischen Irren zählte. Wenn wir all die psychopathischen Erscheinungen, welche bei Böcklin zu Tage traten, überblicken: Sonderbarkeiten schon in der Jugend, Jähzorn, Nachtwandeln, unmotivirte und excessive Stimmungsschwankungen, grundloses Misstrauen, Zwangsvorstellungen, die Neigung zum Bizarren, seine Unstetheit und den dadurch bedingten häufigen Aufenthaltswechsel, so können wir darunter kein Symptom von Irrsinn finden, es sind

[1]) Nach einer anderen Angabe trat bei B. der erste Schlaganfall schon 1890 ein.

lediglich psychische Anomalien von der Art der psychopathischen Minderwerthigkeiten, Anomalien, die den Kern seiner geistigen Persönlichkeit unberührt liessen. Genauer gesagt, handelte es sich bei Böcklin um Symptome der psychopathischen Belastung, die er wohl von väterlicher Seite mitbekommen hat. Er war sicher ein Déséquilibré, aber kein Irrer, wobei wir jedoch nicht ausschliessen können, dass bei ihm vorübergehend (vielleicht während der vermutheten Erkrankung in den 70er Jahren) schwerere psychische Störungen zu Tage getreten sein mögen.

Feuerbach machte in seinem 7. Lebensjahre einen schweren Typhus durch. Nach dieser Erkrankung litt er einige Jahre hindurch an Alpdrücken, das fast jede Woche einmal wiederkehrte; dabei hatte er das Gefühl, als schwellten seine Hände in's Ungeheure an (Zwangsempfindung). Während seines Aufenthaltes in Paris (1851—1854) erlag er dem Zauber einer jener gefährlichen Sirenen, an denen bekanntlich in Paris kein Mangel ist, nur durch die Flucht konnte er sich, zerrüttet an Geist und Körper, demselben endlich entziehen. In Italien wurde er 1856 leidend, wahrscheinlich brustleidend, da ihn ein Arzt in Florenz für verloren erklärte. In Rom erkrankte er 1859 in Folge schwerer und andauernder gemüthlicher Erregungen abermals, wahrscheinlich an einem nervösen Erschöpfungszustande, da Allgeyer erwähnt, dass sich des Künstlers eine wohlthätige Apathie bemächtigte. In Wien erlitt 1876 Feuerbach's Gesundheit, wie Allgeyer berichtet, einen Stoss, von dem er sich nie mehr vollständig zu erholen vermochte. Eine schwere Erkältung, die er sich bei der Theilnahme an einer Beerdigung zuzog, hatte einen Gelenkrheumatismus und eine schleichende Lungenentzündung zur Folge. Der Künstler reiste nach Hause, wo er im bedenklichsten Zustande ankam. Als Feuerbach nach vielen Wochen die schwere Krankheit überwunden hatte, musste er auf die Rückkehr nach Wien verzichten, da die Aerzte das dortige Klima als für ihn sehr gefährlich bezeichneten. Er erholte sich in den nächsten Monaten zwar mehr und mehr, doch erlangte er die frühere Widerstandsfähigkeit nicht mehr völlig. Seine Gesundheitsverhältnisse liessen von dieser Zeit an häufig zu wünschen übrig; jeder jähe Witterungswechsel brachte ihm Mahnungen des überstandenen Leidens. Dass das ungünstigere körperliche Befinden seinen Gemüthszustand zeitweilig beeinflusste und ihn muthlos machte, ist wohl begreiflich; doch erst die herbe Enttäuschung, welche der Künstler 1879 mit seinem Gemälde Titanensturz erfuhr, einem Werke, an dem er mit äusserster Anspannung aller Kräfte gearbeitet hatte, führte in Verbindung mit misslichen Gesundheitsverhältnissen bei dem Künstler eine länger andauernde gemüthliche Depression herbei. Es scheint, dass Feuerbach in jener Zeit über sein körperliches Befinden den ihm Nächststehenden gegenüber sich nicht genügend aussprach und deshalb für weniger leidend gehalten wurde, als er war.

Nach dem Berichte seiner Mutter enthielt er sich $^3/_4$ Jahre jeder künstlerischen Thätigkeit. Es wäre indess ungerechtfertigt, wenn man den Verstimmungszustand, der sich des Künstlers bemächtigt hatte, für einen rein pathologischen halten würde. Seine traurigen Lebensschicksale, die niederdrückenden Erfahrungen, die er noch in letzter Zeit gemacht hatte, und sein ungünstiger körperlicher Zustand gaben für ihn hinreichenden Grund zur Entmuthigung. Krankhaft war bei ihm zweifellos nur die Steigerung dieses Zustandes, welche dazu führte, dass er sich Trostgründen wenig zugänglich erwies. Feuerbach unternahm jedoch während dieser Depressionszeit mehrfach Reisen, zum Theil im gesundheitlichen Interesse, zum Theil wegen seiner künstlerischen Angelegenheiten. Erst gegen Ende des Jahres 1879 während eines Aufenthaltes in Venedig regte sich in ihm der Schaffensdrang wieder in gewohnter Weise. Doch war diese Wendung zum Besseren nur das Vorspiel eines jähen Endes. Am Morgen des 4. Januar 1880 wurde der Künstler tot im Bette gefunden; ein Herzschlag hatte seinem arbeitsreichen Leben ein Ziel gesetzt.

## III. Schlussfolgerungen.

Nachdem wir im Vorstehenden unsere Analyse so weit durchgeführt haben, als für die Zwecke unserer Untersuchung wünschenswerth erscheint, wollen wir daran gehen, die Ergebnisse derselben einer näheren Betrachtung zu unterziehen, und zunächst zusehen, was dieselben betreffs des Genies unserer Künstler lehren.

Weder die Prüfung der Abstammungsverhältnisse, noch die Zergliederung der psychischen Persönlichkeit hat bei unseren Künstlern irgend welche Momente aufzudecken vermocht, welche auf einen krankhaften Ursprung ihres Genies hinweisen. Wir müssen hier wiederholen, was schon an früherer Stelle erwähnt wurde, dass schwerere erbliche Belastung in keinem Falle bestand und selbst leichtere hereditäre psychopathische Disposition nur in einer kleinen Minderzahl der Fälle sich nachweisen liess. Die Untersuchung der verschiedenen Sphären des Seelenlebens bei den einzelnen Künstlern hat auf der anderen Seite keinen ausgesprochenen Defect in den seelischen Veranlagungen feststellen können. Wir haben in keinem Falle die geniale künstlerische Begabung mit einem pathologischen Manco in der Sphäre der Intelligenz, des Gemüths oder Willens verknüpft gefunden. Wir waren aber auch nicht in der Lage einen Krankheitsprocess zu constatiren, als dessen Ausfluss sich das Genie auffassen liesse, speciell Epilepsie lag in keinem unserer Fälle vor. An krankhaften Erscheinungen auf psychischem und nervösem Gebiete hat es zwar bei einem Theile unserer Künstler nicht gefehlt, doch haben wir — was vor Allem hervorzuheben ist — weder ausgesprochene Geisteskrankheit, noch schwerere nervöse Erkrankungen feststellen können [1]). Diese Thatsache ist um so bemerkenswerther, als der grössere Theil unserer Künstler (sieben) das 60. Lebensjahr überschritt, drei in den fünfziger, einer in den vierziger und nur einer (Raffael) in den dreissiger Jahren starb. Es ist also für den bei weitem grösseren Theil unserer Künstler die Annahme unzulässig, dass bei ihnen eine Disposition zum Irrsinn vorhanden war, die nur wegen der Kürze der Lebensdauer sich nicht zu offenbaren vermochte. Die ermittelten nervösen und psychischen Anomalien waren nur zum Theil durch hereditäre Momente bedingt, zum Theil durch Schädlichkeiten, welche während des Lebens einwirkten, oder anderweitige Erkrankungen verursacht. Die von here-

[1]) Von dem Leiden, das Böcklin in den 70er Jahren befallen haben soll, müssen wir hier absehen, da wir hierüber nichts Bestimmteres wissen.

ditären Einflüssen abhängigen psychischen Anomalien gehören ausschliesslich dem Gebiete der psychopathischen Minderwerthigkeiten an. Hierher ist ausser den bei Michelangelo und Böcklin constatirten psychopathischen Erscheinungen auch der Hang zum Tagträumen bei Dürer zu zählen. Von hereditären nervösen Beschwerden haben wir nur eine schwere Migräne bei Millet zu verzeichnen. Bei Raffael trat die nervenschädigende Wirkung enormer geistiger Ueberanstrengung in Form gemüthlicher Depression zu Tage. Feuerbach's Nerven litten vorübergehend unter dem Einflusse sexueller Excesse, weit mehr dagegen durch gemüthliche Erregungen und schliesslich auch durch körperliche Erkrankung. Erst die combinirte Einwirkung der beiden letzten Umstände rief bei ihm einen länger dauernden Depressionszustand hervor, der jedoch, wie wir schon erwähnten, nicht als ein rein pathologischer betrachtet werden darf, da die Lebensschicksale des Künstlers in der That von einer Art waren, dass sie auch einen Mann von heiterem Naturell und grösster Widerstandsfähigkeit völlig entmuthigen konnten.

Anomalien auf psychischem und nervösem Gebiete haben wir jedoch nur bei der Hälfte unserer Künstler sicher constatiren können (Michelangelo, Raffael, Dürer, Millet, Böcklin und Feuerbach). Scheiden wir von den Uebrigen diejenigen aus, bei welchen die vorliegenden Nachrichten über das psychische Verhalten vielleicht nicht genügen, um einen sicheren Schluss auf den Mangel psychopathischer Erscheinungen zu gestatten (Lionardo da Vinci, Holbein, Rembrandt), so bleiben noch immer Tizian, Rubens, Meissonnier als Vertreter genialer Begabung ohne pathologische Zuthat. Wir sind über diese Kunstheroen genügend unterrichtet, um Zweifel an ihrer völligen Geistesgesundheit als ungerechtfertigt ansehen zu dürfen. Aber auch bei den Uebrigen haben wir, wie aus dem vorstehend Angeführten klar sich ergiebt, keinen Fall zu verzeichnen, in welchem die geniale Schaffenskraft auf eine pathologische Quelle zurückzuführen wäre, und wir kommen zu dem gewiss beachtenswerthen Schlusse, dass wir es bei keinem unserer Künstler mit einem pathologisch bedingten Genie zu thun haben. Was wir an krankhaften psychischen Erscheinungen bei denselben gefunden haben, ist eine Zugabe, der wir auch bei vielen geistig nicht hervorragenden Menschen begegnen, eine Zugabe, die in keinem ursächlichen Zusammenhange mit ihrer geistigen Grösse steht.

Neben den pathologischen Erscheinungen seien hier einige biologisch interessante Thatsachen erwähnt: Die Verbindung aussergewöhnlicher Körperkraft und Körpergrösse mit der genialen Begabung bei Lionardo da Vinci und Böcklin, sowie das Erhaltenbleiben der künstlerischen Schaffenskraft bis in das höchste Alter bei Michelangelo und Tizian. Bei Tizian machte sich erst nach dem 90. Jahre eine

Abnahme der Fähigkeiten und Kräfte bemerklich. Mit 97 Jahren war er noch im Stande, zu malen und die Arbeiten seiner Schüler zu überwachen; selbst noch kurz vor seinem Tode beschäftigten ihn künstlerische Entwürfe und besorgte er seine Correspondenz zum Theil eigenhändig[1]).

Fragen wir uns nun, was unsere Untersuchung für das Genie im Allgemeinen lehrt, so stossen wir zunächst wieder auf die gewichtige Thatsache, dass die Natur ein Genie produciren kann, ohne Schulden zu machen. Eine aussergewöhnliche Steigerung einzelner geistiger Fähigkeiten bei einem Individuum muss nicht durch Herabsinken anderer Fähigkeiten unter die Norm eine Art Ausgleichung erfahren. Hiermit soll jedoch nicht gesagt werden, dass ein Genie ohne jede Disharmonie vorkommen kann, wenn man auch viel von harmonischen Genies gesprochen hat. Da die excessive Steigerung beim Genie immer nur einen grösseren oder kleineren Theil der seelischen Fähigkeiten betrifft, die übrigen dagegen weniger erhöht sind oder auch nur dem Durchschnitte entsprechen, so liegt beim Genie in der Regel eine Disharmonie der Fähigkeiten vor. Zu dieser in der Natur des Genies begründeten Ungleichmässigkeit kommen aber auch noch weitere Disharmonien, vor Allem die zwischen Wollen und Können. Auch die gewaltigste Schaffenskraft kann hinter dem Wollen zurückbleiben, wie das Beispiel Michelangelo's uns zeigt, welcher nach seiner eigenen Erklärung nie ein Werk zu seiner vollkommenen Zufriedenheit zu schaffen vermochte. Das Können des Genies wird aber auch sehr häufig durch ungünstige äussere Verhältnisse (Mangel an Existenzmitteln, eines geeigneten Wirkungskreises etc.) herabgedrückt. Dazu kommen die Disharmonien, welche durch Zweifel über die Grösse und Art der eigenen Begabung oder die Richtigkeit des zur Erreichung bestimmter Ziele eingeschlagenen Weges entstehen können. Missgunst und Gegnerschaft einflussreicher Personen, Mangel an Anerkennung beim Publikum und an materiellen Erfolgen tragen oft ebenfalls Missklänge in die Seele des genialen Menschen, und so dürfen wir uns nicht wundern, dass so viele von den Geistesheroen der Menschheit eine keineswegs glückliche Existenz führten[2]).

In Bezug auf die Combination der neuropathischen Disposition, sowie neuro- und psychopathischer Störungen mit genialer Begabung

---

1) So schrieb er einen Brief an Philipp II. noch sechs Monate vor seinem Tode.

2) Feuerbach hat in der prophetischen Zeichnung seines eigenen Schicksals das vieler von ihrer Zeit nicht gewürdigter hervorragender Männer geschildert: „Mein Leben", bemerkt er in einem Briefe an seine Mutter, „ist mir manchmal wie ein Traum. Wie kommt es doch, dass meine Bilder so fest und unberührbar dastehen und ich bin wie ein schwankes Rohr? Oft sehe ich hundert Jahre voraus und wandle durch alte Gallerien und sehe meine eigenen Bilder in stillem Ernste an den Wänden hängen. Ich bin zu Grossem berufen, das weiss ich wohl. Zur Ruhe werde ich erst im Tode kommen. Leiden werde ich immer haben, aber meine Werke werden ewig leben".

lehrt unsere Analyse, dass wir es nicht mit einer nothwendigen Vergesellschaftung zu thun haben. Wir können uns auch dem Schlusse keineswegs entziehen, dass das Krankhafte auf nervösem oder psychischem Gebiete beim Genie die Leistungsfähigkeit desselben nicht steigert. Eine Ausnahme in dieser Beziehung macht nur die als Theilerscheinung der neuropathischen Disposition öfters vorkommende erhöhte Emotivität, sofern dieselbe zu einer bedeutsamen Entwicklung des Gefühlslebens führt, die ihrerseits wieder auf die Phantasie mächtig anregend wirken kann. Allein die Emotivität, die einzelnen Künstlern förderlich sein mag, ist hinwiederum dem genialen Gelehrten z. B. nur hinderlich, und man darf wohl beim Genie im Allgemeinen sagen, dass seine Kraft im Gesunden, nicht im Kranken wurzelt. Wenn wir das Genie, wie wir gesehen haben, weder von einem krankhaften Processe, noch von einer abnormen Vertheilung der geistigen Gesammtanlage ableiten können, müssen wir uns fragen, in welcher anderen Richtung wir dessen Entstehungsbedingungen zu suchen haben. Hier werden wir in erster Linie auf die erbliche Veranlagung hingewiesen, die ihrerseits wieder den Gedanken nahe legt, dass das Genie durch allmähliche Steigerung gewisser Fähigkeiten in aufeinanderfolgenden Generationen zu Stande kommen mag. Unsere Analyse zeigt jedoch, dass dieser Fall kein häufiger ist. Nur Raffael und Holbein hatten Väter, welche schon namhafte Künstler waren, und es mag auch angenommen werden, dass in ihren Familien die künstlerische Veranlagung allmählig anwuchs.

Wenn wir die Erblichkeitsverhältnisse bei unseren Künstlern, soweit uns dieselben bekannt sind, genauer prüfen, drängt sich uns ein anderes Factum auf, das vielleicht in einer grösseren Zahl von Fällen Platz greift, als die successive Steigerung von Anlagen: das Factum nämlich, dass eine bei den Vorfahren vorhandene, durch eine oder mehrere Generationen latent gebliebene Befähigung von Neuem und zwar in gesteigertem Maſse auftaucht. Ein derartiges Verhalten finden wir in Tizian's und Böcklin's Familie. In Tizian's Familie waren Künstler vorhanden, während sein Vater Soldat war. Auch in Böcklin's Familie mangelte es nicht an künstlerischen Anlagen; bei seinen Eltern offenbarte sich jedoch von solchen nichts.

Wenn wir uns fragen, wie es möglich ist, dass eine bei den Vorfahren latent gebliebene Fähigkeit bei einem Nachkommen nicht nur wiederkehrt, sondern in gesteigerter Form zu Tage tritt, liegt der Gedanke am nächsten, dass bei dem Nachkommen ein Zusammentreffen väterlicher und mütterlicher Keimanlagen im Spiele ist. Das Einzelindividuum repräsentirt die Anlagen nicht blos der vorhergehenden Generation, sondern aller seiner Vorfahren, und es kann daher auch Anlagen in latenter Form besitzen und vererben, von welchen es selbst

nichts weiss und über deren Herkunft auch nichts Bestimmtes zu eruiren ist. Es mag daher der Fall gewesen sein, dass Tizian's Mutter von irgend einem Vorfahren ein künstlerisches Element ererbt hatte, das sich auf ihren Sohn übertrug und bei diesem sich mit der von väterlicher Seite ererbten künstlerischen Anlage in der Weise combinirte, dass die geniale Begabung entstand. Die Annahme der combinirten Vererbung latenter väterlicher und mütterlicher Fähigkeiten ist von grosser Tragweite, da sie uns das Auftauchen eines Genies in einer Familie erklärt, deren Glieder sich bisher, soweit bekannt, in keiner Weise auszeichneten. Sie ist aber zugleich nothwendig, da das Genie nicht ein Product der Erziehung oder Uebung, sondern lediglich der ererbten Anlage ist, die hinwiederum bei den Vorfahren zu irgend einer Zeit und in irgend einer Form existirt haben muss.

Wenn wir nach diesen allgemeinen Betrachtungen zu dem übergehen, was unsere Analyse bezüglich des künstlerischen Genies im engeren Sinne, d. h. des Genies für bildende Kunst, lehrt, so sehen wir zunächst, dass die allgemeine intellektuelle Veranlagung, woraus sich dasselbe entwickelt, sehr verschieden sein kann. Wir haben an früherer Stelle bereits darauf hingewiesen, dass unter unseren Künstlern neben solchen von vielseitiger hoher Veranlagung auch das einseitige Genie vertreten ist, bei dem sich mit der hohen Befähigung für bildende Kunst andere ausgesprochene Talente nicht verknüpfen. Es ergiebt sich hieraus, dass das Genie für bildende Kunst eine besondere, von anderen Fähigkeiten in weitgehendem Maſse unabhängige intellektuelle Anlage repräsentirt. Ein Gegenstück zu dem, was die Analyse bei unseren Künstlern lehrt, liefern die Fälle, in welchen bei vielseitiger hoher Veranlagung das Talent für bildende Kunst mangelt oder sehr mässig entwickelt ist. Letzteres war z. B. bei Goethe der Fall.

Wir dürfen jedoch die Einseitigkeit und Unabhängigkeit des Genies für bildende Kunst nicht in einem zu weitgehenden Sinne auffassen: die Unabhängigkeit besteht nur, soweit es sich um Anlagen für andere specielle Thätigkeitsgebiete handelt, nicht aber soweit die intellectuellen Grundvermögen in Betracht kommen.

Die geniale Begabung für bildende Kunst setzt immer eine hohe Entwicklung des optischen Gedächtnisses[1]), der Phantasie (speciell der optischen[2]) Phantasie) und der Urtheilskraft, sowie eine scharfe Beobachtungsgabe voraus. Die schöpferische optische Phantasie bildet den Kern der Begabung, sie wird gestützt und genährt durch ein hochent-

[1]) Optisches Gedächtniss = Gedächtniss für Gesichtseindrücke.

[2]) Optische Phantasie = das Vermögen aus den im Gedächtniss aufbewahrten Erinnerungen von Gesichtswahrnehmungen neue Bilder (Phantasiebilder) zu produciren.

wickeltes optisches Gedächtniss, das sein Material durch die feine Beobachtungsgabe empfängt, und regulirt durch ein scharfes Urtheilsvermögen. Es kann uns daher auch nicht befremdlich erscheinen, dass wir mit hoher künstlerischer öfters auch wissenschaftliche Begabung vergesellschaftet finden. Die Phantasie, die das Grundelement des künstlerischen Genies ausmacht, ist zwar für die wissenschaftliche Arbeit von untergeordneter Bedeutung, aber das Gedächtniss und das Urtheilsvermögen, sowie die Beobachtungsgabe sind für den Mann der Wissenschaft ebenso unentbehrlich als für den Künstler. Das Genie des bildenden Künstlers enthält indessen noch ein Element, für das wir bisher einer besonderen Bezeichnung ermangelten: die Fähigkeit, die Produkte der schöpferischen Phantasie in vollendeter sinnlicher Form zur Darstellung zu bringen. Diese Fähigkeit ist mit den übrigen Factoren der genialen Begabung für bildende Kunst nicht nothwendig verknüpft. Speciell die schöpferische optische Phantasie kann beim Dichter und Componisten ebenso entwickelt sein, als bei dem genialen bildenden Künstler. Wagner z. B. besass diese Gabe in hohem Maſse, und von mancher Seite wurde seine malerische Befähigung höher geschätzt als seine tonkünstlerische. Die geniale Darstellungsgabe, auf welche wir hier nicht näher eingehen wollen, ist hinwiederum complicirter Natur; sie setzt sich z. B. beim Maler aus der zeichnerischen und coloristischen Begabung zusammen, von welchen die erstere, soweit das Technische dabei in Betracht kommt, im Wesentlichen zu den motorischen in den Bewegungscentren der Grosshirnrinde localisirten Fertigkeiten zählt. Diese Localisation des technischen Elementes der zeichnerischen Fähigkeit macht es verständlich, dass dieselbe bei den genialen Malern zu der schöpferischen optischen Phantasie, deren Sitz wir in der Rinde der Hinterhauptslappen annehmen müssen, in keinem constanten Verhältnisse steht und sehr hohe schöpferische Phantasie sich mit weniger hervorragender zeichnerischer Befähigung vergesellschaften kann, wie dies z. B. bei Böcklin der Fall war. Wenn wir nun noch die Ergebnisse unserer Analyse bezüglich der Gemüths- und Willenssphäre berücksichtigen, so sehen wir weiter, dass für den genialen Künstler eine bedeutende Ausbildung der Willenskraft von ungleich grösserer Wichtigkeit ist, als eine solche des Gefühlslebens. Der geniale Künstler muss immer ein Mann von hoher Intelligenz und wohlentwickeltem Willensvermögen, aber durchaus kein Gemüthsmensch sein.

Ich bin am Schlusse. Wie wir sahen, sind wir ohne den Boden streng wissenschaftlicher Deductionen zu verlassen, zu einer erfreulicheren Auffassung des Genies gelangt als Lombroso und auch manche andere neuere Autoren. Unsere Untersuchung hat ergeben, dass die geniale Geistesthätigkeit nicht aus dem Rahmen der psycho-physiologischen Geschehnisse heraustritt, dass sie denselben Gesetzen unterliegt und mit

denselben Elementen arbeitet wie alle übrigen Denkprocesse, auch dass sie nicht durch krankhafte Vorgänge bedingt sein muss. Wir haben ferner gefunden, dass vom psychopathologischen Standpunkte aus betrachtet, die genial Veranlagten keine einheitliche, lediglich durch ein Mehr oder Minder gleichartiger psychischer Anomalien charakterisirte Gruppe bilden; wir haben es vielmehr mit 3 Gruppen zu thun, welche, wenn auch durch fliessende Uebergänge verbunden, sich dennoch deutlich genug sondern. Die erste Gruppe repräsentirt das Genie ohne ausgesprochene pathologische Zuthat, die zweite das Genie mit pathologischen Zügen, bei welchem das Krankhafte eine Begleiterscheinung, nicht eine Quelle der ausserordentlichen Begabung bildet, die dritte das pathologisch bedingte, i. e. in einer krankhaften Gehirnorganisation begründete Genie. Die erste dieser Gruppen ist wahrscheinlich die kleinste. Allein, wie spärlich auch das gesunde Genie vertreten sein mag, die Seltenheit des Phänomens kann seiner Bedeutung keinen Eintrag thun. Meine Untersuchungen weisen aber andererseits auch darauf hin, dass die geniale Begabung nicht so häufig pathologisch bedingt sein dürfte, als man bisher namentlich in ärztlichen Kreisen annahm. Ich glaube auch gezeigt zu haben, dass die systematische Analyse bestimmter Gruppen genialer Persönlichkeiten uns einer Lösung der Probleme, welche das Genie in sich schliesst, weit näher führt als blosse Zusammenstellungen von Thatsachen, welche geniale Personen betreffen. Das Studium solcher Gruppen gibt uns nicht nur Aufschluss darüber, ob und inwieweit im Einzelfalle und in der ganzen Reihe pathologische Züge vorhanden sind, es gewährt uns auch einen Einblick in die psychischen Elemente, aus welchen sich die geniale Begabung für bestimmte Thätigkeitsgebiete aufbaut.

Hier ist, wie ich schon erwähnte, für Viele Arbeit vorhanden, und ich kann nur wünschen, dass sich in Bälde Nachfolger auf dem von mir betretenen Wege finden.




G.E. STECHERT
& Co.
NEW YORK

